



Nikolaus Thurn

Lateinischer Zugang

23 lateinische Gedichte
aus 24 Jahrhunderten
übersetzt und besprochen

LATEINISCHER ZUGANG

23 LATEINISCHE GEDICHTE
AUS
24 JAHRHUNDERTEN

ÜBERSETZT
UND
BESPROCHEN
VON

NIKOLAUS THURN



ITINERA CLASSICA

Herausgegeben von
Hans-Jürgen Horn
und Christiane Reitz

Band 8

NIKOLAUS THURN

Lateinischer Zugang

23 lateinische Gedichte
aus
24 Jahrhunderten
übersetzt
und
besprochen



Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Thurn, Nikolaus:

Lateinischer Zugang ; 23 lateinische Gedichte aus 24 Jahrhunderten übersetzt und besprochen / von Nikolaus Thurn.

Rahden/Westf.: Leidorf, 2014

(Itinera Classica ; Bd. 8)

ISBN: 978-3-86757-104-3

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie.
Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten
© 2014



Verlag Marie Leidorf GmbH
Geschäftsführer: Dr. Bert Wiegel
Stellerloh 65 · D-32369 Rahden/Westf.
Tel: + 49/ (0)5771/ 9510-74
Fax: +49/ (0)5771/ 9510-75
E-Mail: info@vml.de
Internet: <http://www.vml.de>

ISBN 978-3-86757-104-3
ISSN 1863-9488

Heinrich Schliemann-Institut für Altertumswissenschaften der Universität Rostock
Internet: <http://www.altertum.uni-rostock.de>
E-Mail: christiane.reitz@uni-rostock.de

Kein Teil des Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, CD-ROM, DVD, Internet oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags Marie Leidorf GmbH reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagentwurf: Christiane Reitz, Rostock
Redaktion: Nikolaus Thurn und Jannien Werth, Teltow-Sigridhorst

Druck und Produktion: DSC Bevermann GmbH, Bad Laer

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	VII
1. Livius Andronicus (gest. 207–200)	1
2. Quintus Lutatius Catulus (ca. 150–87)	12
3. Caius Valerius Catullus (ca. 87– ca. 50)	23
4. Publius Papinius Statius (ca. 40– ca. 96)	37
5. Apuleius von Madaura (ca. 123–nach 170)	55
6. M. Aurelius Olympius Nemesianus (um 283)	67
7. Decimus Magnus Ausonius (310–393/4)	82
8. Ps-Ambrosius (Hlg.): Aurora lucis rutilat	99
9. Venantius Fortunatus (Hlg.) (ca. 540–ca. 600)	113
10. Sisebut Rex Visigothorum (gest. 621)	125
11. Angilbert (Hlg. Engelbert) (ca. 750–814)	142
12. Anonymus: Planctus Cygni (ca. 850)	161
13. Rosvita v. Gandersheim (ca. 935–ca. 975)	176
14. Marbod v. Rennes (Hlg.) (ca. 1035–1123)	190
15. Anonymus: Cum sit fama multiplex	203
16. Anonymus: Vinum bonum et suave	216
17. Giovanni del Virgilio (geschr. 1319–20)	227
18. Giovanni Pontano (1429–1503)	244
19. Paul Schede Melissus (1539–1602)	258
20. Abraham Cowley (1618–1667)	272
21. Christian Adolph Klotz (1738–1777)	286
22. Arthur Rimbaud (1854–1891)	302
23. Joseph Tusiani (geb. 1924)	318
24. Mauro Pisini (geb. 1962)	330

VORWORT

Das Buch richtet sich vornehmlich an die Lehrenden und Lernenden des Lateinischen mit der Hoffnung, ihnen vielleicht auch überraschende Einblicke in die Fülle und Tradition ihres Gegenstandes vermitteln zu können. Es richtet sich aber auch an jene, die Literatur anderer Sprachen zum Gegenstand ihres Interesses wählten und sich darauf einlassen wollen, diese in größere Zusammenhänge einzuordnen: auch ihnen könnte, am Beispiel, Überraschendes bewußt werden.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, dem Leser anhand lateinischer Gedichte einen exemplarischen Einblick in die Entwicklung nicht nur der lateinisch-sprachigen Poesie, sondern auch der abendländischen Literatur zu geben. Dazu wird nicht im Abstand von etwa 100 Jahren (was unmöglich gewesen wäre), sondern aus jedem Jahrhundert nach christlicher Zählung je ein Gedicht ausgewählt, übersetzt und nach jeweils wechselnden Gesichtspunkten besprochen. Dieses Vorgehen unterstreicht den nicht-methodischen Ansatz: hier soll gerade nicht einem Epochendenken entsprochen werden, sondern der Leser soll bei der sukzessiven Lektüre die organische, aber auch erratische Entwicklung kultureller Äußerungen am Beispiel erfahren. Er soll die verschiedenen Texte miteinander vergleichen können und dabei mal Sprünge, die zwischen vielen Jahrhunderten liegen, mal wieder die Hartnäckigkeit der Tradition beobachten. Hierzu wurde auch eine gewisse Verfremdung der Orthographie nötig: die Texte werden unterschiedslos in einer Rechtschreibung wiedergegeben, die der lateinischer Schulausgaben im Deutschland des 21. Jh.s entspricht. Das ist für antike Zeugnisse ohnehin geboten, da diese schwerlich von einer modernen Edition rekonstruierend in ihren hypothetischen Zustand auf einer Papyrusrolle versetzt werden konnten (in Majuskeln und ohne Interpunktion); es ist aber auch für die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texte angemessen, denn deren Vergilkodizes und Drucke zeigten ihren Verfassern dieselbe Orthographie, der sie auch selbst folgten. Der mit der historischen Entwicklung der lateinischen Schrift weniger Bewanderte soll gleichwohl hier darauf aufmerksam gemacht werden, daß er mit einer bewußten Verfremdung konfrontiert wird, die auf eine Vergleichbarkeit der Inhalte zielt.

Die folgende Übersetzung erhebt nicht den Anspruch auf literarischen Eigenwert; sie erhebt noch nicht einmal an jeder Stelle den Anspruch auf Richtigkeit: ich versuchte, möglichst wörtlich vorzugehen und an jenen Stellen, wo eine unkommentierte Erstübersetzung zu Zweifeln führt, auch diese Zweifel zu signalisieren

VIII

und sie erst später, in der Besprechung, zu klären. Die Übersetzung soll damit sozusagen für den ersten Eindruck stehen, den ein unbefangener Leser von dem vorliegenden Text erhält. Wo er schwer verständlich ist, wird auch die Übersetzung schwer zu verstehen sein. Zugegebenermaßen erinnern mich manche Passagen an meine Schulzeit am humanistischen Hansa-Gymnasium (Bergedorf), wo ich einst ungelenk versuchte, Sophokles oder Lukrez ins Deutsche zu zwingen. Aber einen anderen Weg, Zugang zu einer fremden Welt zu bekommen, sehe ich nicht. Insofern danke ich den Herausgebern, daß sie meine unkonventionelle Übersetzungspraxis tolerierten. Die am Ende eines jeden Kapitels stehende Literatur soll nur einen Weg zur Vertiefung des Gegenstandes weisen; sie liegt nicht notwendigerweise den Überlegungen zugrunde. Die Besprechung schließlich wird nicht das ganze Gedicht kommentieren, auch nicht immer durchgehend interpretieren; sie soll sich vielmehr gewissen Aspekten widmen, anhand derer sich das Gedicht als ein Produkt seiner Zeit erklären läßt. Dennoch sollte der Leser auch hier gewarnt sein: der zugrundeliegende Gedanke ist keinesfalls, daß der jeweilige Produzent nur aus seiner Zeit erklärbar sei, daß sein Wert lediglich darin liege, Teilnehmer eines Diskurses zu sein. Im Gegenteil: der Mensch steht nicht in seiner Zeit, er ist seine Zeit.

LIVIVS ANDRONICVS

(gest. 270–200 v. Chr.)

VIRVM.MIHI.CAMENA.INSECE.VeRSVTVM

Nenne mir (schreib mir auf?), Camena, den verschlagenen Mann!

I. Lateinisches Abendland

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, der erste Vers der *Odyssee*: in der Mitte des dritten Jahrhunderts vor Christus übersetzte der Sklave Livius Andronicus sie ins Lateinische. Man weiß nicht, wieviel er von ihr übertrug, nicht, wie genau er dabei vorging, ja noch nicht einmal wirklich, wie jenes urtümliche, italische Versmaß eigentlich zu lesen ist, in dem er seine Übersetzung verfaßte. Man weiß aber, daß noch zweihundert Jahre später der junge Horaz von seinem Hauslehrer gequält wurde, diese Fassung auswendig zu lernen (Hor. *ep.* 2,1,69–75). Mit Livius Andronicus beginnt die Geschichte des Lateinischen als Literatur; was vorher überliefert ist, mag die Linguisten interessieren. Aber mit Horaz endet auch gleichzeitig die Geschichte des Livius Andronicus: Spätere Generationen lernten nicht mehr ihn und die lateinische *Odusia* als Muster kennen, sondern das Epos *Aeneis*, welches der Freund des Horaz, der Dichter Vergil verfaßt hatte, welches einen Trojaner und seine Irrfahrten zum Helden erhob, und welches die gesamte vorherige Epik, darunter das andere Nationalepos aus der Frühzeit lateinischer Dichtung, die *Annales* des Ennius, in Vergessenheit geraten ließ.

Gerade deswegen aber steht dieser Vers wie ein Motto am Anfang des folgenden Buches: Hier soll nicht vornehmlich jene Zeit lateinischen Dichtens betrachtet werden, die vom Diktator Caesar bis zu seinem Adoptivsohn, dem Kaiser Augustus geht. Hier soll die Rede sein von der gesamten lateinischen Dichtung.

Latein war die bevorzugte Ausdrucksform zweier Jahrtausende in Europa und darüber hinaus. Wir sind durch das Lateinische heute in der Lage, direkt auf Gedanken und Gefühle von Menschen zurückzugreifen, welche unabhängig von ihrer Muttersprache sich auf eine Kommunikation geeinigt hatten, die vom Jahre 250 vor Christus bis ins einundzwanzigste Jahrhundert dieselbe bleibt, die im Mittelmeerraum wie an der Ostsee, in Nord- wie in Südamerika geschrieben wurde. Das bedeutet nichts weniger als daß, wenn jemand in der Lage wäre, problemlos Latein zu lesen wie Englisch, dieser in ein beliebiges Land Europas

(und darüber hinaus) gehen könnte und in den örtlichen Bücherläden, auch ohne Finnisch, Polnisch, Schwedisch zu sprechen, doch Bücher finden könnte, die zu ihm in einer bekannten, immer derselben Sprache sprechen würden, und über die er direkten Kontakt aufnehmen könnte zu jener Kultur, in die es ihn geworfen hat.

Dies ist natürlich nur den Wenigsten heute mehr möglich; die Übersetzung muß hier eine Hilfe leisten. Übersetzt büßen die Texte ihre Unmittelbarkeit wieder ein, bei Gedichten sogar die ihnen eigene Poesie; aber sie gewinnen auch etwas: Sie können nun ebenso gelesen werden von Menschen, die niemals mit der Sprache Latein in Berührung kamen, die sich für die folgenden Gedichte ebenso interessieren, als handele es sich um eine Gedichtsammlung des Chinesischen über die Jahrtausende, Ägyptischen, Sumerischen, Altgriechischen. Man kann das Folgende auch studieren, ohne die Originale anzuschauen, nur im Vertrauen auf die Übersetzung, denn die Texte können auch gelesen werden weniger für sich selbst als vielmehr für die Zeitumstände, aus denen sie gekommen sind. Der Vorteil gegenüber den obengenannten, anderen Sprachen, die über Jahrtausende wirkten, ist für den Europäer lediglich einer: Es handelt sich um Texte aus unserem direkten Umfeld, Texte, die auch noch auf unsere direkte Umwelt einen Einfluß haben. Allerdings muß hier eine Einschränkung gemacht werden: lateinische Texte sagen fast nichts über die Zeitgenossen aus, die innerhalb Europas, aber außerhalb der vom Lateinischen dominierten Welt lagen: Wenn das Walthariusepos, wenn Saxogrammaticus einmal über die pagane Epik berichtet, dann ist das schon kulturell gebrochen und ohnehin die große Ausnahme. Und mit den in den jeweiligen Volkssprachen entstandenen Werken stehen die Lateinischen zwar in engem Austausch, sind von ihnen aber auch gleichzeitig entfernt durch verschiedene Konvention und der jeweiligen Sprache innewohnende Besonderheiten. Und doch ist dieser Nachteil gleichzeitig ein Segen für den, der wenigstens anhand einer Übersetzung sich noch den lateinischen Urtext erschließen kann: Denn gleichbleibende Konventionen erhöhen die Unmittelbarkeit des Zugangs zu vielen Jahrhunderten, ob nun des Mittelalters oder der Neuzeit. Es ist ein wenig wie mit der chinesischen Literatur: Diese läßt sich, unabhängig von dem Lautbestand der sich seit Jahrhunderten wandelnden Sprache, durch die (einigermaßen) gleichbleibenden Schriftzeichen als Kontinuum über die Jahrtausende lesen und miteinander vergleichen. Mehr noch das Lateinische: Seit der Zeitenwende hat sich seine Grammatik und Wortfülle kaum mehr geändert, während die Orthographie ein wenig variierte und die Aussprache ... bedeutend. Aber es geht ja nur um die Buchstaben. Man betrachte es deswegen aus der Perspektive anderer, europäischer Sprachen und ihrer heutigen Leser: Wer, wenn

nicht ein Germanist, könnte heute problemlos das Nibelungenlied lesen und daraus auch noch einen Zeitvertreib gewinnen? Wer, wenn nicht ein Anglist, könnte Chaucer verstehen ohne moderne Adaption? Wer kann heute noch Dantes *Divina Commedia* herunterbeten? Wer das französische Rolandslied? All diese Sprachen haben ihr Publikum zu ihrer Zeit gefunden, mit dem Tod des Publikums sind aber auch sie gestorben. Das Lateinische eines Rimbaud (19. Jh.) dagegen stimmt, bis auf Weniges, mit dem eines Vergil (1. Jh. vor Chr.) überein, während sich sein Französisch heutzutage seltsam altmodisch anhört. Mehr sogar: Da das klassische Latein eine fixierte Sprachkonvention darstellt, ist jede Abweichung von ihrer Norm als provokativ noch heute zu erkennen.

II. Latein ohne Latiner

Man kann die Geschichte vom Turmbau zu Babel, seiner Zerstörung, der daraus resultierenden Sprachenverwirrung als Gleichnis lesen auf den Verlust einer jahrtausendlang gültigen Verwaltungssprache im Nahen Osten: der akkadischen Sprache. Sie hatte – ob Babylonisch oder Assyrisch – die Region zusammengehalten, nicht anders als Latein den westlichen Mittelmeerraum. Über zweitausend Jahre war dieser Sprache und ihren Buchstaben, der Keilschrift, an Leben vergönnt gewesen, weit über die Zeit hinaus, als sie Muttersprachler hatte. Die Parallele zum Lateinischen ist unübersehbar und die Frage zu hören, ob sich hier die Geschichte wiederholt? Ein Unterschied zur akkadischen oder auch sumerischen Sprache ist jedenfalls zu verzeichnen: Verwaltungssprache zu sein, war eine, auch wichtige Funktion des Lateinischen, aber sehr früh gab es diese ab: ans Griechische schon im Oströmischen Reich, ans Kastilische und Katalanische während der Reconquista, ans Plattdeutsche etwa bei der Hanse. Dagegen verlor es nie seine Anziehungskraft auf die Poeten welchen Kontinents auch immer, welcher Glaubensrichtung und welchen Zeitalters. Und so hat die internationale Kommunikation hier etwas Unerwartetes bewirkt: Gerade jetzt, gerade in Zeiten des Internets finden sich immer mehr Dichter lateinischer Sprache, die ein internationales Publikum nutzen gegen die Ausdünnung der wirklich Sprachkundigen.

Richtig ist, daß diverse Universitätsfächer die Existenz einer umfassenden lateinischen Textproduktion zur Kenntnis nehmen, manche sie sogar intensiv lehren: das Mittel- und Neulateinische natürlich hat zum Gegenstand die Literatur seit der Völkerwanderung, und auch die Germanistik, Romanistik, Anglistik etc. kann sich fallweise mit Texten beschäftigen, die auf Latein verfaßt sind.

Aber wie vielen Menschen wird solch Wissen vermittelt? Hat davon der Schulunterricht, die Grundausbildung des literarisch interessierten Menschen, gehandelt? Wer hat dort je lateinische Gedichte von Lessing, dem polnischen Dichter Jan Kochanowski, dem Italiener Pontano gelesen? Wahr ist, daß gerade in der allerletzten Zeit hier ein Umdenken einsetzte; es blieb aber in den Ansätzen stecken: In Wirklichkeit bewegt sich der Lateinunterricht immer noch in jenem Zeitfenster, das mit Cicero beginnt und mit Tacitus endet.

Dies ist zu bestimmter Zeit mit Absicht geschehen: Damals, als sich die volkssprachlichen Dichtungen zu emanzipieren versuchten von der übermächtigen Dichtersprache Latein, hat man als Argument zu Felde geführt, daß ein Mensch sich nur wirklich äußern könne, spreche er die Sprache seiner Mutter. Es war ein Argument, das überzeugte, weil es Nutzen brachte: dem Deutschen, der im 18. Jh. die Vorherrschaft französischer Kultur abschütteln konnte, dem Franzosen des 17. Jh.s, der sich gegenüber der italienischen Dichtung emanzipierte, dem Italiener des 16. Jh.s schließlich, der sich des Lateinischen der Renaissance entledigte. Aber es hatte ein Glaubwürdigkeitsproblem: Schon die früheste Dichtung auf Latein war bereits geschrieben worden – von Nicht-Latinern, von Griechen gar.

Dies ist nicht nur der Fall des ersten, sozusagen offiziellen Dichters in lateinischer Sprache, Livius Andronicus: Er wird sich unzählige Male wiederholen, bis in der Neuzeit Japaner lateinische Gedichte schreiben. Seltsamerweise zog diese Sprache Menschen unterschiedlichster Kulturen und Muttersprachen in ihren Bann, bis die Zahl jener, die aus dem engeren Bereich des „Latium“ stammten, also jener Gegend, wo Latein ursprünglich als Muttersprache vermittelt wurde, verschwindend gering wurde gegenüber jener Zahl von Romanisierten, die diese Sprache als idealen Ausdruck ihrer Absichten annahmen und zur neuen Muttersprache machten. Ganz anders ist es bei der anderen, im Mittelmeer der klassischen Antike gepflegten Hochsprache, dem Griechischen. Auch wenn sie noch so kunstgeprägt war in ihren literarischen Formen, und auch wenn Nichtgriechen, Römer etwa, auf Griechisch dichteten, so ist ihr Wesen doch fundamental von den ursprünglichen Muttersprachlern geprägt worden: In verschiedenen Dialekten schrieb man verschiedene Textsorten, ja, die Tragödie sogar verwendet einen anderen Dialekt für die Sprechpartien als für die Chorgesänge. Und auch der Attizismus hat nichts daran geändert, daß im Epos immer noch die Sprache Homers dominierte, daß auch die Koiné zur Literatursprache wurde. Das Lateinische hingegen war nichts als die Sprache, die man in Rom gesprochen hatte zu Ciceros Zeiten, auch wenn seine Literatur hauptsächlich von Nicht-Römern, und später ausschließlich von Nicht-Muttersprachlern geprägt wurde.

Ihr erster Vertreter, Livius Andronicus, stammte ursprünglich aus dem süditalienischen Tarent, einer griechischen Kolonie; Sklave war er dann bei der Familie der „Livier“ (daher sein *nomen gentilicium*). In seiner Person und seinem Werk kann man seltsamerweise die wichtigsten Merkmale vereint finden, die bis heute die lateinische Literatur geprägt haben. Er war Erzieher bei einer Familie von Senatoren, wo er natürlich den Griechischunterricht gegeben haben wird, um die Kinder für ihre künftige politische Tätigkeit vorzubereiten. Mit der Schule sind, wenn man die gesamte Dichtung auf Latein sich vergegenwärtigt, auch vielleicht die Hälfte aller poetischen Texte verbunden, ob sie nun Schulstoff waren (und gerade deshalb bis zu uns überliefert wurden) oder aus dem Schulunterricht erwachsen sind. Livius Andronicus hat Dramen, Tragödien wie Komödien, geschrieben und zur Aufführung gebracht; aber sein größtes Werk stellt eben ein Text für den Schulunterricht dar: die *Odusia*, eine Adaption der homerischen *Odyssee*. Und die wird sicherlich von Anfang an auch dem Lateinunterricht gedient haben: Zeichen eines Willens, aus auch dieser Sprache die Fähigkeit herauszukitzeln, selbst Literatur schaffen zu können.

Auch dies ist typisch für die gesamte lateinische Literatur. Nicht nur, daß sie sich in Anlehnung an die griechische entwickelt hatte, die sie anfangs für übermächtig hielt, maßgeblich sich an ihr orientierte und auch immer wieder auf die griechische Literatur zurückgreifen sollte; vielmehr ist die Adaption fremder Kulturen und Sprachen selbst ein Kontinuum der lateinischen Dichtung geblieben. Das mittelalterliche *Waltharius*-Epos greift die Nibelungengeschichte auf, Saxo-grammaticus überträgt im 13. Jh. dänische Vorzeitsagen ins Lateinische; in der frühen Neuzeit sind es die Sonette Petrarcas, welche die lateinische Liebesdichtung prägen, andalusische Canciones werden als Elegien übertragen, japanische Haikus im 20. Jahrhundert in Hexameter gebracht. Auch das Experiment mit der Form ist der lateinischen Literatur zu eigen geblieben: Livius Andronicus übersetzte die Hexameter des Homer mit dem traditionellen Versmaß der Latiner, dem Saturnier. Es ist dabei sowohl beachtenswert, daß ein Grieche eine ihm fremde metrische Form übernimmt, als auch daß das Lateinische überhaupt eine solche zur Verfügung stellen konnte. Umgekehrt und noch bezeichnender ist, daß die klassische Metrik des Lateins keine einheimische ist, sondern eine Adaptation der griechischen Metra darstellt. Es gelang, auf Latein Hexameter wie im Griechischen, Distichen, Jamben, äolische Lyrik zu schreiben, bis die griechische, eigentlich fremde Metrik zur genuin lateinischen wurde. Dies sollte keiner anderen Sprache so vollständig gelingen, selbst wenn Versuche in der Neuzeit unternommen wurden, auf Italienisch, Spanisch, Deutsch und beispielsweise

auch Ungarisch Hexameter zu schreiben, und auch wenn die Volkssprachen untereinander durchaus erfolgreich ihre Versmaße austauschten.

Wenn es auch so scheint, als hätte sich damit die lateinische Literatur eine fremde Zwangsjacke angelegt, ist das wiederum ein falscher Eindruck. Schon die frühe Imitation jambischer Sprechverse fiel im Lateinischen sehr viel freier aus als ihr Gegenstück im Griechischen; mit der Spätantike kamen dann immer neue Versmaße, ja eine ganz neue metrische Technik hinzu: Waren die griechischen und lateinischen Verse zuvor ein Gefüge aus langen und kurzen Silben, so waren viele neue Maße nun eine Abfolge von betonten und unbetonten Vokalen; war früher der Gleichklang am Ende eines Verses verpönt, wurden nun Reime gesucht. Schließlich wurde mit der Sequenz eine ganz neue Versform erfunden, die sich nur aus der Musik erklären läßt und silbenzählend ist, unabhängig von Akzent oder Quantität der Silbe. Auch in der Neuzeit schließlich gab es, neben dem viel beachteten Rückgriff auf die strenge, klassische Dichtung der Antike, Experimente mit aktuellen Versmaßen: der toskanischen Sonettform, der pindarischen Ode, des gereimten Achtsilbers. Dies alles findet sich vorweggenommen schon bei Livius Andronicus, dem es gelang, die Hexameter der *Odyssee* in altrömische Saturnier zu übertragen.

Noch etwas anderes findet sich in seiner Person vorgebildet, was zum Typikum lateinischer Kultur werden sollte: nicht nur daß er als Nichtrömer und Sklave in einer fremden Sprache dichtete, sondern vielmehr das Ansehen, das er sich damit erwarb, und das so hoch war, daß man ihn – den damals schon Freigelassenen – im Jahre 207 v. Chr. damit beauftragte, ein Sühnelied für einen Jungfrauenchor zu verfassen. Aus dem Sklaven war, nur dank seiner Bildung und Begabung, eine höchstgeachtete Person geworden. Dieser Weg aus dem Nichts, nur dank der Bildung, sollte in den nächsten Jahrhunderten immer aufs neue betreten werden. So ging es noch im 16. Jh. dem Schwarzafrikaner Juan Latino, dem Sklaven, der dank seiner Sprachkünste in Granada zum Professor wurde und in den spanischen Adel einheiratete. Aber man braucht dazu gar nicht die Sonderfälle zitieren. Vielmehr ist überhaupt die Stellung des lateinischen Dichters bemerkenswert: Leicht verkehrte er mit den Mächtigen in Rom, für die mittelalterliche Messe waren seine Sequenzen und Hymnen unverzichtbar; dem Renaissancefürsten und selbst dem Papst versprach er vielleicht mehr Glanz, als ein Gemälde des Michelangelo für sie hätte bringen können; und noch bei einem mehrsprachigen, aber vornehmlich lateinischen Dichter des 20. Jh.s, Joseph Tusiani, wird Wert auf ein Gespräch gelegt, das er einst mit John F. Kennedy führen durfte.

III. Griechisches

Schon drei Worte aus dem oben zitierten Vers des Livius Andronicus stehen symbolisch für die Natur der lateinischen Poesie, wenngleich nicht für ihre beste Seite. Es handelt sich ja um eine Übersetzung der ersten Zeile der homerischen *Odyssee*: Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον ... / Nenne, mir, Muse, den vielherumgekommenen Mann. Übersetzt hat sie Livius Andronicus eng und frei gleichermaßen; er wies damit Jahrhunderte auf die neue Literatur voraus: *Virum/den Mann* – sie ist eine Literatur, die fast ausschließlich von Menschen *masculini generis* geschaffen wurde. Namen wie Sulpicia, Rosvita von Gandersheim, Sor Juana Inéz de la Cruz und Anna Elissa Radke sind kaum zu entdecken unter der schier unendlich langen Liste lateinischer Poeten männlichen Geschlechtes. *Camena/Muse* – der Name einer italischen Gottheit – genauer sogar: mehrerer Quellgottheiten, die an der „Porta Capena“ verehrt wurden – als Ersatz für die griechische *Musa* kann auch stehen für die eigentümlich konservative Seite lateinischer Dichtung, die dafür verantwortlich ist, daß noch heute viel in Hexametern gedichtet wird, oder vielmehr: daß überhaupt noch auf Latein Dichtung entsteht. Denn über die Dominanz des griechischen Pantheons gegenüber dem italischen in der paganen Antike, über die Einführung des Christentums, über schließlich die Vertreibung der Musen aus der Dichtersprache hinaus sollte der Name *Camena* nicht verloren gehen. In der Antike ohnehin gängig als Synonym für *Muse* benutzt, bedeutete er im Mittelalter einfach nichts weiter als „Verse“ (*meae camenae* = *meine Lieder*), und heute noch ziert er als Titel die digitalisierte Online-Sammlung lateinischer Texte der Frühen Neuzeit aus der Universitätsbibliothek Mannheim. Schließlich *versutum/umhergekommen* – der Streit ist bis heute nicht beigelegt, ob Livius Andronicus nicht eher *vorsutum* geschrieben haben dürfte, denn was der klassische Lateiner mit der Silbe „ver-“ bezeichnete, *versus* etwa oder *vertere*, lautete für den Altlateiner „vor-“ (*vorsus*, *vortere*). Sei dies einmal so. Dann steht der Fall symbolisch für die Tendenz des lateinischen Schreibers, Texte gnadenlos an eine orthographische Norm anzupassen, und die richtet sich nach dem, was man glaubte, wie Cicero geschrieben habe. Ungeachtet der Tatsache, daß uns schon die Legionärsbriefe aus Vindolanda oder die Graffiti aus Pompei lehren sollten, wie wenig in der Praxis eine solche Norm Bedeutung hatte, besteht die lateinische Forschung (auch) aus einem permanenten Streit um die richtige Rechtschreibung. Freundschaften zerbrachen über die Frage, ob es denn *nihil* oder *nichil* heißen sollte, wenn man „nichts“ schreiben wollte.

So ist es noch heute: Es gibt jene, die mittelalterliche Texte gnadenlos in normierte Rechtschreibung zwingen wollen. Sie weisen zurecht darauf hin, daß im Mittelalter die Texte des Cicero auch in mittelalterlicher Rechtschreibung vorlagen, und die neuen Autoren im guten Glauben waren, der richtigen Schreibweise zu folgen. Wieso also jenen normieren, sie aber nicht? Es gibt wiederum jene, die möglichst auch noch erkennbare Verschreibungen in den Druck überführen wollen, in jedem Fall aber die jeweilige historische Orthographie erhalten. Sie wiederum weisen zurecht darauf hin, daß für mittelalterliche und neuzeitliche Texte die Orthographie nicht rekonstruiert zu werden braucht, da sie noch in den Handschriften selbst vorliegt, während jene des Cicero wahrscheinlich nicht anders unsterk war, als es die noch in Papyri oder Holztäfelchen auffindbaren Textstücke belegen. Unwichtig ist letztlich, welche Seite nun die besseren Argumente vorbringen kann, vielmehr ist wichtig der Streit selbst: Es geht in der lateinischen Literatur gar nicht nur um den Inhalt, der mit Worten transportiert wird, sondern es geht zu einem bedeutenden Teil um die Form, die diese Worte tragen. In diesem Sinne ist lateinische Literatur buchstäblich „Litteratur“: eine Abfolge von „litterae“, Buchstaben, um die mehr gestritten wird als um den Inhalt, den sie repräsentieren.

Soweit die Verse und die Person des Livius Andronicus. Mit ihnen, also mit einer Übersetzung aus dem Griechischen, von einem Griechen in einem nichtgriechischen Vers, beginnt die seltsame Geschichte lateinischer Dichtung.

Wie sah deshalb die Welt der Literatur zu Zeiten eines Livius Andronicus aus? Auf welchen Fundamenten konnte man bauen, welche neuen Leistungen hatte man zu bewältigen? Es war jedenfalls nicht so, daß nur Griechisches auf der italischen Halbinsel an kulturellen, mit dem Wort verbundenen Leistungen vorlag. Zwar ist die genuin römische Präsenz gering: Es gab die 12 Tafelgesetze, die zur festen Tradition gehörten, es gab auch Priesterannalen, mit denen man größere Ereignisse der Nachwelt tradierte; aber dies kann nicht mit der gebundenen Form der Dichtung in Zusammenhang gebracht werden. Appius Claudius Caecus hatte im 4. Jh. neben Sprüchen und Reden allerdings auch Lieder aufgezeichnet. Livius Andronicus wurde Mitglied des „Kollegiums der Schreiber und Schauspieler“, das er im Alter erheblich aufwertete. Es muß also schon vor ihm existiert haben. Er schrieb, neben der *Odusia*, Tragödien und Komödien. Diese müssen also schon auf ein potentiellies Publikum gezählt haben können. Da ist es anzunehmen, daß neben dem sich entfaltenden, römischen, auch ein etruskisches, oskisches, umbrisches Kulturleben existiert hatte, auf das man nun anschloß, und das bereits Griechisches adaptiert hatte. Man hat heute keine Zeugnisse mehr davon, aber kaum hat sich die lateinische Literatur ganz aus dem Verkehr mit den

süditalienischen, griechischen Stadtstaaten entwickeln können. Und kaum ist sie unbeeinflusst geblieben von regionalen Besonderheiten. Der Saturnier ist hierfür ein Zeichen, auch – im Bereich der Komödie – Hinweise auf den Einfluß von Stegreifspielen ohne griechisches Vorbild.

Dennoch lagen die Vorbilder letztlich alle im Feld der griechischen Literatur, und sie lassen sich grob in zwei Arenen teilen. Da war einmal die Verschriftlichung, anhand derer der Schüler den Gebrauch des Griechischen zu lernen hatte. Ziel war sicherlich seine spätere Laufbahn als Vertreter seiner Stadt vor dem – meistens griechischen – Ausland. Wer über die Literatur Griechisch lernte, gehörte einer herausstehenden Oberschicht an, war nicht der einfache Kaufmann. Und so erklärt sich der lateinische Beiname des Andronicus über seine Aufnahme und Lehrertätigkeit in der einflußreichen Patrizierfamilie der Livier; für sie war vornehmlich die *Odusia* geschrieben worden. Eine solche, für den Schulunterricht gedachte Literatur war aber ausschließlich das Werk, wie man glaubte, eines Mannes, und noch dazu eines aus einer längst vergangenen Zeit. An Homer lernte man Griechisch kennen, an seinen Epen *Ilias* und *Odyssee*. Insofern war das Griechisch des Schulunterrichtes jene lange schon überholte epische Sprache des 8. Jh.s v. Chr., und gerade nicht die Verkehrssprache der Jetztzeit; und dies konnte es auch sein, bildete Homer doch auch die Unterrichtsgrundlage für den griechischen Muttersprachler. Die andere Arena der einflußreichen Literatur stammte aus viel jüngerer Zeit: nach Alexanders Tod entwickelte sich in den Zentren der Diadochenreichen, aber auch in den kultivierten Stadtstaaten wie Athen und Syrakus, eine neue Richtung griechischer Literatur: der sogenannte Hellenismus. Seine Hauptvertreter waren Kallimachos – Bibliothekar von Alexandria und Verfasser der *Aitien* –, Apollonios von Rhodos mit dem neuartigen Epos *Argonautica*, Theokrit mit den in Sizilien angesiedelten *Idyllen*, Arat mit seinem Lehrgedicht *Phainomena*. Aber eine ganze Reihe anderer Dichter und Dichtungen gesellen sich hinzu: Menander mit seinen attischen Komödien ist nur einer, wenn auch der berühmteste, von einer ganzen Reihe von Komödienschreibern; sieben – uns allesamt nicht erhaltene – Tragiker galten in Alexandrien als das Sternbild der Pleiaden; unter die Epigrammatiker, welche über Auftragsinschriften hinaus auch symposiastische Kleindichtung verfaßten, zählen mit Nossis und Anyte auch weibliche Dichter. Und schließlich wird es Literatur gegeben haben, die uns heute nicht mehr erhalten ist und deren Existenz auch teilweise bezweifelt wurde: Vorläufer der römischen Liebeselegie, Epiker regionaler Geschichten, Fabeldichter. Diese hellenistische Literatur stand den Römern ganz lebendig gegenüber, und hatte sie auch ihre Klassiker, so wurde sie doch

ständig fortgeschrieben, so daß auch bald römische Patrizier in griechischen Epigrammen sich versuchten.

Das ist übrigens eine interessante Situation: die eigentlich „klassische“ Literatur Athens, aus der der Attizismus seine Regeln konstruieren sollte, findet sich in dieser Liste gerade nicht. Aber es ist andererseits nicht verwunderlich: die klassischen Autoren waren vor allem Verfasser von Prosa – Plato, Xenophon, Demosthenes; hier wird aber nur die Dichtung betrachtet. Und die Verfasser von Dichtung – etwa die Dramatiker Sophokles und Euripides – mögen durchaus sprachliche Vorbilder des frühen lateinischen Dramas gewesen sein, nur sind uns die Tragödien des Livius Andronicus nicht, die der anderen Tragiker kaum fragmentarisch erhalten. Aber wiederum: Euripides kann man durchaus zum direkten Vorläufer des Hellenismus erklären; sein später Aufenthalt in Makedonien spricht, wie der des Aristoteles, Bände über den kulturellen Transfer, der ja nicht mit dem Tode Alexanders erst einsetzte.

Der Hellenismus hatte auch eine eigene, wenn man es so will, Ideologie der Dichtkunst; sie wurde von Kallimachos am Prägnantesten formuliert. Man wollte weg vom Vieldichten in der Nachfolge Homers, hin zu ausgefeilten, psychologisierenden Techniken. Das hieß nicht, daß man etwa das Epos als Kunstform verachtete; es mußte nur anders behandelt werden als es bisher geschah: und so hat Apollonios eben vier Bücher geschrieben und nicht vierundzwanzig wie sein großes Vorbild. Und es folgte eine Vielzahl epischer Dichtung, die sich der Regionalgeschichte widmete, allgemeinen Erfolg hatte und uns trotzdem nicht erhalten blieb. Aber die Tendenz ging durchaus zur Kleinform, die allerdings in der Addition wieder zum Großwerk werden konnte.

Während der Römer an Homer lernte, so drückte er sich also über den Hellenismus aus: dies ist der Unterschied zwischen der Rolle jener beiden Arenen, auf denen sich die Oberschicht nun üben mußte. Livius Andronicus wählte noch Homer zum Gegenstand seiner Übertragung; seine Nachfolger in der Epik, Naevius mit dem *Bellum Punicum* und Ennius mit den *Annales* hatten schon hellenistische Vorgänger, Verfasser von geschichtlichen Epen der verschiedenen Regionalgeschichten.

Text:

Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum, ed. C. Büchner, J. Blänsdorf, Stuttgart / Leipzig, 1995 (neue Aufl. 2009)

Remains of Old Latin, Bd. 2, Cambridge (Mass.), E. H. Warmington, 1936 (u.a.)

Dazu:

- I. J. Livingston, *A linguistic commentary on Livius Andronicus*, New York, 2004
 A. Perutelli, *Liv. Andr. Odusia 1*, in: *Philologus* (2005), S. 162–163

Allgemeiner Überblick lat. Literatur:

- M. von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius*, München, 1994 (u.a.), 2 Bde.
Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World, Hrsg. J. Bloemendahl, Ch. F. Fantazzi, Ph. Ford, Leiden/New York, 2014, 2 Bde.
 F. Brunhölzl, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1975–1992, 2 Bde.
 J. Leonhard, *Latein. Geschichte einer Weltsprache*, München, 2009
 M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1911–1931, 3 Bde. (Nachdruck: München, 1973/76)
 M. Schanz, C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, München, 1920–35, 4 Bde. (Nachdruck: München, 1979–80)
 W. Stroh, *Latein ist tot. Es lebe Latein*, Berlin, 2008

Literatur zu Andronicus und dem frühen Epos:

- S. Goldberg, *Epic in Republican Rome*, New York / Oxford, 1995
 W. Schetter, *Das römische Epos*, Wiesbaden, 1978 (hier: S. 15–18)
 A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, 1970 (hier: S. 10–28)
 J. H. Waszink, *Zum Anfangsstadium der römischen Literatur*, in: ANRW 1.2, 1972, S. 869–927
 K. Ziegler, *Das hellenistische Epos – Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung*, Stuttgart, 1966

Saturnier:

- Th. Cole, *The Saturnian Verse*, in: *Yale Classical Studies* 21 (1969), S. 3–73
 J. Parsons, *A New Approach to the Saturnian Verse an its Relation to Latin Prosody*, in: *Transactions of the American Philological Association* 129 (1999), S. 117–137

Q. LUTATIUS CATULUS

(ca. 150–87 v. Chr.)

*Aufugit mi animus; credo, ut solet, ad Theotimum
devenit. sic est, perfugium illud habet.
quid si non interdixem, ne illunc fugitivum
mitteret ad se intro, sed magis eiceret?
ibimus quaesitum. verum, ne ipsi teneamur,
formido. quid ago? da, Venus, consilium.*

5

Mir floh mein Leben (-shauch?). Ich glaube, wie üblich, er kam zu Theotimus hinüber. Ja, so ist es, den hat er als Fluchtstätte. Als ob ich nicht verboten hätte (bzw.: was, wenn ich nicht ...), daß er jenen (meinen Lebenshauch?) wie einen entlaufenen Sklaven zu sich, in sich hinein, schicken/einlassen dürfe, sondern (scil.: befohlen hätte) daß er ihn vielmehr herausjagen sollte? Laßt uns gehen (bzw.: ich werde gehen), ihn zu suchen. Doch, daß wir (ich) selbst nicht gefangen genommen werde(n), (5) das fürchte ich. Was soll ich tun? Gib mir, Venus, einen Rat!

I. Rom und der Hellenismus

Daß erst mit einer modernen Bezeichnung für jene Dichter, die in Kontakt zu C. Valerius Catullus standen, den sogenannten „Neoterikern“, die lateinische Poesie auch auf die Höhe der hellenistischen Dichtung gelangt sei, daß sie erst da das kallimacheische Prinzip des kleinen, aber feinen Gedichtes übernommen habe, daran läßt vorliegendes Gedicht des Q. Lutatius Catulus einen starken Zweifel aufkommen. Ein Schriftsteller des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, Aulus Gellius, berichtet recht am Ende seiner sogenannten *Noctes Atticae* (19,9), auch in der lateinischen Sprache gebildete Griechen hätten im kleinen Kreis Kritik an der frühen römischen Kleinkunst geäußert: Außer einigen Gedichten des Catull und Calvus seien die meisten römischen nicht genießbar. Daraufhin habe ein Gesprächspartner mit Erfolg drei Gedichte von noch vor Catull lebenden Römern zitiert, die an Kunstvollendung nichts zu wünschen übrig ließen; darunter fand sich das obenstehende.

Quintus Lutatius Catulus, geboren etwa 150 und gestorben 87, verwaltete als Prätor 109 Sizilien und wurde Konsul 102. Als Konsul kämpfte er mit Marius

gemeinsam gegen die Kimbern und Teutonen, die 101 geschlagen wurden. Über sein Konsulat soll er eine Geschichte im Stil des Herodot verfaßt haben; ein Epos auf den Krieg, das ihm zugeschrieben wird, dürfte eher vom griechischen Poeten Archias stammen, dessen römisches Bürgerrecht Cicero in einer berühmten Rede verteidigt. Von seinen sicherlich zahlreichen kleineren Gedichten sind nur zwei Epigramme überliefert, die Prosaschriften gingen allesamt verloren. Allgemein anerkannt ist, daß er die Technik des hellenistischen Epigramms nach Rom gebracht habe; auch seine Vorläuferrolle zu Catull steht außer Frage. Aber damit scheint mir seine Rolle nicht hinreichend gewürdigt zu sein: es ist vielmehr zu fragen, was jene Entwicklung nach sich gezogen hat, die mit der Fixierung der lateinischen Sprache zu Zeiten Ciceros einher ging. Hier wurden Worte aus dem Vokabular gestrichen, die eine Lektüre der vorklassischen Zeit später erheblich erschwerten, und dichterische Freiheiten, die nicht mit den Usancen der klassischen Schriftsteller übereinstimmten, galten bald als barbarisch (etwa die Synkope: *interdixem* als Kurzform für *interdixissem*). Es ist ja kein Wunder, daß alle Größen der lateinischen Dichtung, die wir aus der Zeit vor Vergil haben, nur zufällig erhalten blieben: Catull wurde über einen einzigen Veroneser Codex, Lucrez – der im Mittelalter fast völlig in Vergessenheit geriet – durch eine Edition von 1473 gerettet; was wir von Ennius wissen, stammt größtenteils aus Zitaten bei Cicero; Lucilius ist hauptsächlich über den Grammatiker Nonius Marcellus fragmentarisch erhalten. Die Rolle eines Aulus Gellius ist dabei zentral: er kannte noch, wenn vermutlich auch nur noch indirekt, eine ganze Reihe früherer Dichter und war selber ein dezidiert Anhänger der vorklassischen Periode; er hat mit seinem Urteil sogar die Dichter der Übergangsperiode, etwa die sogenannten Neoteriker, gegenüber denen der vorangegangenen Zeit abgewertet: So nennt er Laevius, Hortensius, Cinna, Memmius als schlecht im Verhältnis zu ihren Zeitgenossen Catull und Calvus, aber von diesen auch nur wenig Vereinzelt gut; als gut hingegen preist er die Früheren: Valerius Aedituus, Porcius Licinus und endlich Quintus Catulus. Eine solche Einstellung zeigt, daß von beiden Seiten – jenen der Klassizisten genauso wie jenen der Archaisten – nicht wertneutral gelesen wurde, sondern interessenorientiert, und daß Autoren nicht wegen ihres Alters, sondern wegen ihrer Position in der römischen Literaturgeschichte zuerst unter Beschuß, dann in Vergessenheit gerieten. Wieviel anders mag unser Bild des 2. vorchristlichen Jahrhunderts aussehen, wenn die Behauptung des Gellius mit der Wirklichkeit korrespondierte, und er tatsächlich nur wenige Beispiele aus einem großen Fundus vorklassischer Dichtung zitierte?

Denn tatsächlich spricht das vorliegende Gedicht für einen sehr hohen Grad der Entwicklung lateinischer Kleindichtung, der nur aus einer bereits starken Durchdringung der griechischen Vorbilder sei es der Klassik, sei es des Hellenismus erklärt werden kann. Dies wird übrigens gerne übersehen, wenn man Catulus zum Bindeglied zwischen hellenistischer Dichtung und lateinischer macht; und diese Fehlsicht führte auch dazu, daß sein Gedicht stets als Imitation des folgenden, kallimacheischen gesehen wird (Kallimachos *epigr.* 42/50 = AP 12,73):

Ἕμισόν μευ ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ'
 εἶτ' Ἔρος εἶτ' Αἰδης ἥρπασε, πλὴν ἀφανές.
 ἢ ῥά τιν' ἐς παίδων ἅλιν ὄχετο; καὶ μὲν ἀπεῖπον
 πολλάκι τὴν δρῆσιν μὴ ὑποδέχεσθε, νέοι.
 οὐ τις συνδιήσων: ἐκεῖσε γὰρ ἡ λιθόλευστος
 κείνη καὶ δύσερως οἶδ' ὅτι που στρέφεται.

Die Hälfte meiner Seele ist noch beim Atmen, die andere aber, von der weiß ich nicht, ob sie der Eros oder der Hades raubte, ganz ist das unklar. Ist sie etwa wieder hinter einem der Knaben hinterhergegangen? Und ich hatte doch vielfach gesagt: „Kinder, nehmt nicht den Flüchtling auf!“ Da helfe mir jemand, sie zu suchen: denn jene, die man (eigentlich) steinigen sollte, (5) jene die auch unglücklich in der Liebe ist, von der weiß ich, daß sie irgendwo dort sich herumtreibt.

Es ist klar: das Bild des entflohenen Sklaven hat Catulus aus Kallimachos entwickelt; aber dies gilt nicht für das Bild der entflohenen Seele. Sie ist bei Kallimachos nur halb, bei Catulus aber ganz verschwunden; Kallimachos bemüht die sprichwörtliche Wendung, jemand sei „eine Hälfte meiner Seele“, die auch ins Lateinische mit „animae dimidium meae“ eingegangen ist; dem folgt aber Catulus nicht. Er bezieht sich vielmehr auf ein Epigramm, das in der Antike Plato zugeschrieben wurde und sich heute in der Sammlung der *Anthologia Graeca* findet (AP 5,78):

τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον,
 ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὥς διαβησομένη.

Die Seele/Lebenshauch, als ich den Agathon küßte, hatte ich auf den Lippen; die arme kam/ging nämlich, als wollte sie hinübergehen.

Si tantum aspicias, ut ad ignem cera, liquesco.

Quid, roseis labris oscula cum dederō?

In tua deficiens transibit spiritus ora,

O utinam haec tecum vitaeque morsque mihi.

Wenn du mich nur anschauen wirst, werde ich – wie Wachs vor dem Feuer – weich. Was aber erst, wenn ich Küsse den rosigen Lippen gegeben haben werde? Dann wird mein Lebenshauch/Geist in deinen Mund übergehen. Oh wäre doch mit dir dies mein Leben und Tod zugleich!

Die Rezeption des Ps-Plato-Epigramms macht es deutlich: Die Seele des Liebenden wurde als seine emotionstragenden Gedanken interpretiert; das Leben im Geliebten wurde als ein platonischer Akt der Liebe verstanden, die ein Geheimnis mit sich trägt.

II. Ein Becher wird geküßt

Aber hat die Rezeption seit Gellius denn tatsächlich das Distichon richtig verstanden, oder hat sie nicht vielmehr entscheidend dazu beigetragen, daß wir es heute in einem falschen Licht interpretieren?

Anlaß zu Zweifel bietet eine jüngere Entdeckung. Im Jahre 2001 publizierte die Universität von Mailand mehr als 100 neue Epigramme des hellenistischen Dichters Poseidipp von Pella und löste damit eine Revolution im Verständnis seines Werks aus, die sicherlich das gesamte Bild, das wir uns von den Epigrammen des Hellenismus gemacht haben, verändern wird, und sukzessive wohl auch das Bild mancher Epigramme der Klassik in ein anderes Licht rücken wird. Poseidipp galt bis dahin, aufgrund der hauptsächlich in der *Anthologia Graeca* tradierten Auswahl seiner Werke, als Dichter enkomastischer, vielfach die Knabenliebe preisender Epigramme, als typischer Verfasser von erotischer Poesie. Nun mußte man auf einmal bemerken, daß eine ganze Sammlung seiner Gedichte höchst profanen Stoff zum Inhalt hatte: Widmungsepigramme auf Statuen und Kratere, Epitaphia und Siegerrauhschriften. Ganz offensichtlich hatte er die meiste Zeit seines Lebens als Auftragsdichter verbracht, und die Auftragsdichtungen, gelöst von ihrem ursprünglichen Ort (der Aufschrift auf einem Kratér – einem Mischkrug für Wein – etwa) waren es für wert befunden worden, eine ganz eigene Sammlung zu bilden.

Was wäre also, wenn man auch hinter dem Epigramm des Kallimachos, des Catulus, ja des Plato einen realen Grund vermuten würde, etwa den einer Aufschrift auf einem zu identifizierenden Gegenstand? Für die uns erhaltenen Epigramme des Kallimachos wäre dies nicht einmal sehr verwunderlich. Ein großer Teil von ihnen stellt Weiheepigramme, Inschriften, Epitaphien dar, die zumeist spielerisch gedeutet und nach ihrem künstlerischen Horizont befragt wurden, aber auch ganz einfach – wie die des Poseidipp – eine Sammlung tatsächlicher Inschriften darstellen könnten. Vielleicht wurden sie sogar weniger von ihrem künstlerischen Inhalt, sondern von dem Material empfohlen: also ein besonders aufwendiger Gegenstand, eine besonders prestigeträchtige Person. Und wenn man einwendet, daß dies ja zugestandenermaßen der Hintergrund solcher Gedichte an sich sei, daß aber Kallimachos mit der Materie eben spiele, gut – aber dann muß doch für den Leser trotzdem erkennbar sein, was für ein Material das Gedicht veredeln soll, und schon dies kann seine Bedeutung grundlegend bestimmen. Jedoch ist dieser Einwand nur aus dem schönggeistigen Unbehagen vergangener Jahrhunderte entstanden, das sich gegen die für Jahrtausende gängige Doppelfunktion eines Gedichtes als öffentliches Transportmittel von Inhalten und gleichzeitig formvollendete Selbstdarstellung des Dichters wehrt: ein Paraklausithyron des Kallimachos (Ep. 43 = AP 12,118), das von einem klagenden Liebhaber vor verschlossenem Tore berichtet, fand man als Graffito vor ebensolchem Tor auf dem Esquilin in Rom; es erfüllte eben die Funktion, zu der es geschaffen war, den Besitzer des Hauses zu loben.

Und für alle drei, Ps-Plato, Kallimachos und Catulus gibt es eine Tradition, innerhalb derer ihre Epigramme einen Sinn bekämen, der deutlich von unserer Interpretation abweichen wird: die der sogenannten Kalos-Inschriften auf Kratere bis ins 5. Jh. Im Rahmen der homoerotischen, griechischen Jugendkultur tauchen immer wieder Trinkgefäße auf, die mit einem – männlichen – Namen sowie dem Zusatz „Kalos“ (=Schön) versehen sind (Beispiel: *Epidromos Kalos*). Es ist nicht ganz klar, ob ihr Besitzer nun einen Geliebten damit ehren, oder sich eben selber als schön herausstellen wollte. Vergleiche mit Aufschriften auf Maya-Gefäßen sowie Kinderbechern heutiger Zeiten lassen eher letzteres vermuten; dies soll im Folgenden einmal angenommen werden, aber ersteres täte für die Bedeutung der Epigramme keinen grundlegenden Unterschied. Noch älter ist eine in gebundener Sprache verfaßte, fragmentarische Inschrift auf dem sogenannten „Nestor-Becher“; ein 1954 auf Ischia entdecktes Trinkgefäß, das – ziemlich ungenau – auf das 8.–6. Jh. datiert wird und folgendermaßen lautet:

Νέστορος [...] εὖποτον ποτήριον·
 ὃς δ' ἂν τοῦδε πῖνσι ποτηρίου, αὐτίκα κείνων
 ἥμερος αἰρήσει καλλιστεφάνου Ἀφροδίτης.

*Nestors Becher bin ich (oder: gab es mal), aus dem sich gut trinken lässt (ließ).
 Wer aber aus diesem Becher trinkt, den wird sogleich
 Verlangen, (die Gabe) der schön bekränzten Aphrodite, ergreifen.*

Man sieht, daß der Besitzer des Bechers (ob es nun der sagenhafte Nestor oder eine reale Persönlichkeit ist) bezeichnet, der Vorgang des Trinkens erwähnt und schließlich ein Bezug zur Liebe gezogen wird.

Nun nehmen wir einfach an, diese Tradition fände sich auch im Epigramm Platos wieder. Agathon ist dann überhaupt nicht der Geliebte des Dichters, sondern der Besitzer des Bechers selbst; wer ihn auf den Lippen hatte, war der Becher selbst, und seine „Lippen“ sind nur ein korrektes Wort für den Becherrand. Die Seele allerdings ist dann keinesfalls der Hauch eines Kusses, sondern, ganz einfach, der Wein selbst, den der Trinkende schlürft. Das hat eine etymologische Wahrscheinlichkeit für sich: Das Wort *Psyche* wird zwar traditionell von „psycho = ψύχω“ (atmen) abgeleitet und entspräche so der lateinischen *anima*, aber seine Verwendung bei Homer deutet darauf hin, daß vielmehr das „warme“ Blut gemeint ist, das beim Sterben ausläuft. Dieses führt nun zu einem Wortspiel: Daß der Wein (*oinos*) und die Seele (*psyche*) miteinander identifizierbar sind, mag daran liegen, daß „kalt“ (*psychros*) der Wein getrunken werden muß. Noch konkreter: die Verbindung zwischen Kelchkrater und Psykter, der in den Krater eingesetzt wurde, diente derzeit zur Kühlung des Weins; aus letzterem, dem Psykter, wurde vermutlich getrunken. Dabei kann man übertragen noch an das traditionelle Bild vom weinseligen Dichter denken, der Inspiration im Alkohol findet. Und zusammengekommen ergibt dies den Grund, warum Catulus selber von *animus* (dem Mut) und nicht von der *anima* (dem Lebenshauch, der Seele) spricht: Ihm ist, woher auch immer, die vom Lebenshauch unterschiedliche Konzeption der *psyche* bekannt; er identifiziert mit der *psyche* eher den Mut oder das Gemüt eines Menschen, das sich in auch flüssigen Gegenständen, und hier im Wein des Trinkbechers wiederfindet.

Warum soll dann nicht auch das Epigramm des Kallimachos die Klage eines Bechers sein? Knaben – d.h. Sklaven – sollen aus ihm getrunken haben, darüber beschwert er sich: Es wird also ein Becher sein, der nicht einer einzigen Person dient (deswegen auch kein Namen genannt wird), sondern groß genug ist, um von mehreren geleert zu werden. Diese Personen entfernen sich immer wieder

vom Becher, und so nimmt er dies als eine Flucht vor ihm, ihrem Herren auf. Sich zu rächen, wünscht er ihnen das Schlimmste, was einem Becher einfallen kann: die Steinigung. Bei Menschen würde diese Rache kaum witzig genug ausfallen; hier kann man vielmehr daran denken, daß es sich um einen Mischkrug handelt, aus dem andere Becher gefüllt werden. Diese sind nicht aus Metall, sondern von Ton, oder was noch exquisiter wäre, aus Glas (zu Kallimachos' Zeiten gab es allerdings nur Preßglas, kein geblasenes). Aus der Position des Mischkrugs handelt es sich damit ihm gegenüber um seine Sklaven; im Vergleich zu Plato hat sich die Kette von Becher zu Nutzer um ein Glied erweitert. Jedoch genau dies läßt verstehen, daß sich das Ich (der Mischkrug) nicht sicher ist, ob sein Inhalt (die Seele) nun in den Hades oder zu Eros gegangen ist: an wen der Wein gelangte und wie er genutzt wurde, kann der Mischkrug nicht wissen (wohl aber der Becher, aus dem getrunken wird). Dies erklärt auch, warum bei Plato und Catulus ein Empfänger mit Namen genannt wird, das kallimacheische Ich aber kein Gegenüber hat: Dort hat der Becher einen Besitzer, hier dient er zur Verteilung an eine ungewisse Menge.

Sowohl auf Kallimachos wie auf Ps-Plato ist nun das Epigramm des Catulus eine Variation; es wäre wenig verwunderlich, wenn dies eine eigene Leistung des hellenistisch gebildeten Konsul sein sollte, denn die Technik der Kontamination war römischer Poesie gerade derzeit bekannt und lieb: Terenz in seinen Komödien rühmt sich ihrer. Es wäre aber auch wenig wahrscheinlich, wenn Catulus nicht selber – neben den erwähnten Vorlagen – eine ganze Fülle ähnlicher Versuche gekannt haben sollte, die im griechischen Hellenismus unternommen wurden und uns wieder verloren gegangen sind: Die *Anthologia Graeca* sammelt immer wieder ein Bündel von Variationen auf ein bestimmtes Thema und ist damit nur repräsentativ für die Sitte jener Zeit, zu gegebenen Anlässen eigene Kompositionen unter Verwendung bekannter Modelle zu verfassen. Was im literarischen Kontext epigonal wirkt, wird in Verbindung mit dem jeweiligen Material – einem bestimmten Grabmal, einer bestimmten Statue, einem individuellen Trinkbecher – verständlich.

Theotimos ist also der Besitzer des Gefäßes, das zur Aufbewahrung von Wein dienen soll – hier einmal probeweise eines Bechers. Aber der Becher baut ein Bild auf, das ganz in der Sklavengesellschaft beheimatet ist: Er habe Theotimos verboten, seinem entlaufenen Sklaven (dem *animus*) Zuflucht zu gewähren. Hatte er denn nicht ihm befohlen, ihn, den Sklaven, wieder aus dem Hause herauszuführen? Nun will er ihn suchen gehen, hat aber Angst, von Theotimos, der den Sklaven bei sich zu Hause schützt, selbst festgehalten, also gefangengenommen zu werden. An Venus wendet er sich deshalb um Hilfe. Das Bild scheint ver-

ständig und kann sogar, im Rahmen etwa einer Komödie, dramatisch vorgestellt werden: Ein Sklavenhalter sucht seinen entlaufenen Sklaven, wird aber am Ende von jenem, der ihm Zuflucht gewährte, selbst in Gewahrsam genommen.

Aber hinter dem Bild muß nun die Realität des Bechers stehen. Folgendes kann man sich vorstellen: Der Becher gibt den Wein an Theotimos weiter, der ihn trinkt; er bedauert dies, steht aber auch vor einer Alternative. Theotimos hätte den Wein auch „herauswerfen“ können: was ist damit gemeint? Möglich, daß die Alternative wäre, daß Theotimos den Wein ausspeien, ja erbrechen könne; aber das kann nun wirklich nicht im Interesse des Bechers liegen. Viel eher sollte man daran denken, daß der Besitzer des Bechers nicht von seinem Inhalt selbst trinken, sondern ihn stattdessen als Trankopfer ausgießen solle. Eine solche Handlung fand regelmäßig in der Antike statt (*libatio*), auch und vor allem im privaten Bereich des Hauses. Besondere Bedeutung hatten zumal die Trankopfer zu Todestagen (auf die sogar Kallimachos' *Hades* anspielen könnte); und schließlich ist diese Handlung auch ein besonders beliebtes Motiv hellenistischer Wandmalerei. Wenn nun der Becher daran denkt, dem Wein zu folgen, muß seine Furcht, selbst gefangengenommen zu werden, eine in dieser Sitte enthaltene Aktion zum Hintergrund haben. Man konnte etwa den Becher, der zum Trankopfer diente, selbst einer Gottheit widmen, ihn also selbst in den Dienst stellen. Davor hat also der Becher Angst: nicht mehr Theotimos zum Trinken zu dienen, sondern einer bestimmten Gottheit gewidmet zu werden. Eine Widmung, die vielleicht gerade durch das Epigramm vollzogen wird. Und so handelte es sich um ein der Venus gewidmetes Trankopfergefäß, das im Haus eines Theotimos auf dem Altar steht: zu beidem, Trank und Opfer gleichermaßen geeignet.

Ist das zu absurd interpretiert? Dann kann man sich überlegen, wie die Logik im eher banalen Gedanken voranschreitet, ein Pädophiler verlöre seine Seele im Kuß seines Liebhabers. Wo will er diese suchen? In der Mundhöhle des Geliebten. Sollte dieser den Kuß wieder ausspucken? Und – wenn der Pädophile ihn nun wiederfinden will, warum hat er Angst, selbst gefangen genommen zu werden? Hat er Angst, seinem Liebhaber zu verfallen? Beim Zungenkuß gebissen zu werden? Das ist natürlich im Rahmen griechischer Erotik nicht unmöglich; es wäre ein Zeichen, daß sich die lateinische Dichtung auch an griechische Modelle angeschlossen, die der römischen Moral zuwiderliefen. Solch Verhalten läßt sich auch in den folgenden Generationen, bei den Liebesepikern, beobachten. Aber es blieben die genannten, interpretatorischen Schwierigkeiten; und dann sollte man das Gedicht lieber banal verstehen: der „animus“ wäre nichts als eine Bezeichnung für den Geliebten, der real zu einem Nebenbuhler überliefe; der Liebende erwägt, ihn dort aufzusuchen, fürchtet aber, selber verführt zu werden. Das wäre

eine konsistente Erklärung; nur verlöre sie alle Intertextualität zu Ps-Plato und paßte schlecht zum gehobenen Niveau des Lutatius Catulus.

III. Wein und Wasser

Wie gesagt, die oben entwickelte Deutung, wenn sie denn richtig sein sollte, war in der Spätantike nicht geläufig; literarische Sammlungen produzierten literarische Lesarten und die Idee des Seelenkusses verselbständigte sich. Doch – vielleicht auch nicht ohne Bezug auf die unveränderte Lebenswirklichkeit – findet sich eine vergleichbare, sicherlich literarische, aber nicht unrealistische Becherinschrift plötzlich noch einmal im Mittelalter wieder, und diese mag einen verborgenen Aspekt des kallimacheischen Epigramms erhellen. Hugo von Orleans, der Primas, dichtet um die Zeit vor 1160 Folgendes, das dann in die *Carmina Burana* (Nr. 194) eingegangen ist:

*In cratere meo Thetis est sociata Lyeo,
est dea iuncta deo, sed dea maior eo.
Nil valet hic vel ea, nisi cum fuerint pharisea
haec duo, propter ea sit deus absque ea.*

In meinem Trinkbecher ist Thetis (Wasser) mit Bacchus (Wein) verbunden; die Göttin ist verbunden dem Gott, aber die Göttin ist größer (mehr) als er. Nichts taugt sie oder er, wenn denn nicht unvermischt sind diese beiden. Deswegen mag der Gott doch ohne sie (das Wasser) sein.

Dies ist sicherlich keine Becherinschrift, sondern eher ein Trinkerwitz. Aber möglicherweise meinte Kallimachos gerade jenes, wenn er davon sprach, daß seine *Psyche* nur halb entschwand: halb ist der Inhalt aus Wein, halb aus Wasser; der Mischkrug, wenn auch wohlgefüllt, spürt aber nur, zur Hälfte mit Wein (*Psyche*) gefüllt zu sein. Wäre das so, dann müßte man das Verständnis des Kallimachos ganz revidieren und von Neuem anfangen, darüber nachzugrübeln, wie dann seine Worte zu lesen seien.

Text:

Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum, ed. C. Büchner, J. Blänsdorf, Stuttgart / Leipzig, 1995 (Neuauf. 2009)

Callimachus, *Hymns and Epigrams*, gr./engl. hrsg. A. W. Mair, Cambridge (Mass.) / London, ²1955 (u.a.)

A. Gellius, *Noctes Atticae*, rec. P. K. Marshall, Oxford, 1990, 2 Bde.

Zu Catulus:

R. Büttner, *Porcius Licinus und der literarische Kreis des Q. Lutatius Catulus*, Leipzig, 1893

G. Berni Perini, *Valerio Edituo e gli altri: note agli epigrammi preneoterici*, in: *Sandalion* 20, 1997, S. 14–41

A. Perutelli, *Lutazio Catulo poeta*, in: *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 118 (1990), S. 257–277

D. O. Ross, *Style and Tradition in Catulus*, Cambridge (Mass.), 1969

W. Suerbaum (Hrsg.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 1: Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod, Vorliterarische Periode und 240 bis 78 v. Chr.*, München, 2002 (hier: S. 447–453)

U. Walter, *Die Communes Historiae des Lutatius: Einleitung, Fragmente, Übersetzung, Kommentar*, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 12 (2009), S. 1–15

Zu Becherinschriften:

G. Danek, *Der Nestorbecher von Ischia, epische Zitiertechnik und das Symposium*, in: *Wiener Studien* 107 (1994), S. 29–44

F. Lissarrague, *Publicity and performance. Kalos inscriptions in Attic vase-painting*, in: *Performance, Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 1999, S. 359–373

Zur Rezeption:

W. Ludwig, *Platons Kuß und seine Folgen*, in: *Illinois Classical Studies* 14 (1989), S. 435–447

C. VALERIUS CATULLUS

(ca. 87–ca. 50 v. Chr.)

carmen 13

*Cenabis bene, mi Fabulle, apud me
paucis, si tibi di favent, diebus,
si tecum attuleris bonam atque magnam
cenam, non sine candida puella
et vino et sale et omnibus cachinnis. 5
Haec si, inquam, attuleris, venuste noster,
cenabis bene; nam tui Catulli
plenus sacculus est araneorum.
Sed contra accipies meros amores
seu quid suavius elegantiusve est: 10
nam unguentum dabo, quod meae puellae
donarunt Veneres Cupidinesque.
Quod tu cum olfacies, deos rogabis,
totum ut te faciant, Fabulle, nasum.*

Du wirst gut bei mir speisen, mein Fabullus, in wenigen Tagen, wenn die Götter Dir gewogen sind. Und wenn Du mit Dir bringst eine gute und reiche Speise, nicht ohne ein feines Mädchen und Wein und Salz (auch: Witz) und alles Gelächter. (5) Wenn Du diese Dinge, sag ich, mitbringen wirst, mein Liebeswerter, wirst Du gut speisen. Denn der Geldbeutel Deines Catulls ist voll mit Spinnweben. Aber dagegen wirst Du reine Liebe bekommen und, falls es etwas Süßeres und Eleganteres gibt, auch das: (10) denn ich werde ein Salböl geben, das meinem Mädchen alle Venusse und Cupidos geschenkt haben. Und wenn Du das riechen wirst (bzw. wenn du dich danach riechen machen wirst), dann wirst Du die Götter bitten, daß sie Dich, Fabullus, ganz zur Nase machen sollen.

I. Wie lud man trefflich ein?

Der Einladende überläßt dem Eingeladenen die Ausrichtung des Essens; dafür verspricht er ein Salb-Öl: Zu Zeiten, wo ja die Destillation unbekannt war und

damit das eigentliche Parfüm, war Öl die einzige Möglichkeit, den Duft einer Blüte oder eines Samens etwa zu konservieren und auf die menschliche Haut aufzutragen. Das Gedicht hat die verschiedensten, kontroversen Deutungen erfahren, obwohl es sich ganz einfach gibt wie eine witzige Einladung zum Essen. Das ging so weit, daß man annahm, Catull habe seinen Freund zum Partnertausch aufgefordert, denn er solle eine Prostituierte mitbringen, Catull hingegen seine – immer wieder als Geliebte angepriesene – Lesbia dafür einsetzen, deren *unguentum* nicht nur sie selbst, sondern ganz konkret der Geruch ihres Geschlechts sei. Das ist vielleicht zu hart; es geht aber auch süßlich. Beim Essen wolle Catull seine Dichtung vorstellen, die er deshalb Salböl nenne, da sie so reizend und duftig sei. Das riecht schon wieder ranzig; so geht es auch noch biographisch: Die Liebe zu seiner Lesbia habe er nun überwunden, und freimütig verschenke der Befreite ein Erinnerungsstück, das Salböl, zu dem er nun keine emotionale Bindung mehr habe. Das klingt lustigluftig herumgesponnen: Wo stand denn überhaupt, daß der Dichter getrennt sei, wo, daß er litt, wo schließlich der Name der Geliebten?

Man frage sich doch lieber ganz einfach: Wie hat überhaupt seinerzeit eine „ernsthafte“ Einladung zum Essen ausgesehen; und wie haben andere „scherzhafte“ Einladungen auch aussehen können? Man kann sich ja wundern, ob Catull denn den Witz seines Gedichtes verdorben hätte, wenn er jemanden einlädt, dann erklärt, der andere möge alles mitbringen, und schließlich doch eine teure Gegengabe verspricht. Witziger, epigrammatischer wäre es doch gewesen, Einladung und Mittellosigkeit zu thematisieren, und dann Schluß. So hat es ein Jahrhundert später Martial in einem *Epigramm* (3,12) gemacht:

*Unguentum, fateor, bonum dedisti
convivis here, sed nihil scidisti.
Res salsa est bene olere et esurire.
Qui non cenat et unguitur, Fabulle,
hic vere mihi mortuus videtur.*

5

Ich gebe zu, daß du ein gutes Öl gestern den Speisenden gegeben hast, aber nichts hast du vom Braten abgeschnitten. Das ist eine salzige/witzige Sache: gut zu duften und zu hungern. Wer nicht speist, aber geölt wird, Fabullus, der scheint mir wirklich tot zu sein. (5)

Martial interpretiert hier nicht Catull, ahmt nicht seine Gedankengänge nach; er spielt nur mit Motiven aus ihm. Modern gesprochen, hat hier ein Veganer zum

Poetisch steht Catull in einer langen hellenistischen Tradition, die mit Kallimachos ihren Anfang nahm, aber noch zu seiner Zeit – oder vielmehr der Zeit seiner Väter – lebendig war: es war in gehobenen Kreisen durchaus üblich, mit einem Gedicht zum Essen zu laden. Und ein solches Gedicht, das wir noch kennen, könnte möglicherweise auch ihm bekannt gewesen sein. Von Philodemos, dem griechischen Philosophen, dessen Bibliothek zu Teilen uns aus Funden in Herculaneum bekannt ist, gibt es ein in der *Anthologia Graeca* überliefertes Epigramm: Zum Geburtstag von Epikur lädt er seinen Patron Lucius Calpurnius Piso Caesoninus, den Schwiegervater Caesars (und mit Caesar war Catull wiederum über seinen Vater bekannt) ein mit folgenden Distichen (Phil. 23 Page / AG 11,44):

Αὔριον εἰς λιτὴν σε καλιάδα φίλτατε Πείσων,
 ἐξ ἐνάτης ἔλκει μουσοφιλῆς ἔταρος,
 εἰκάδα δεῖπνίζω ἐνιαυσίον· εἰ δ' ἀπολείψεις
 οὔθ' αὖτα καὶ Βρομίον χιογενὴ πρόποσιν,
 ἀλλ' ἐτάρους ὄψει παναληθέας, ἀλλ' ἐπακούσῃ 5
 Φαιήκων γαίης πολὺ μελιχρότερα·
 ἦν δέ ποτε στρέψῃς καὶ ἐς ἡμέας ὄμματα, Πείσων,
 ἄξομεν ἐκ λιτῆς εἰκάδα πιωτέρην.

Morgen, lieber Piso, in sein bescheidenes Nest, zieht dich (dein) musenverehrender Freund, so gegen die neunte (Stunde = ca. 16.00), der speisen wird wegen des jährlichen Zwanzigsten. Zwar wirst du vermissen Euter und das aus Chios

stammende Getränk des Bacchus (=Wein), aber sehen wirst du ganz ehrliche Freunde, hören (5) viel Honigsüßeres als im Phäakenland: Wenn aber sogar du auch gegen uns (=mich) deine Augen wenden wirst, Piso, dann werden wir aus einem bescheidenen einen reicheren Zwanzigsten machen.

Daß es überhaupt ein Geburtstag, und noch dazu ein fremder, nicht der eigene ist, läßt sich so ohne Kontext nicht entnehmen; aber Philodem war Epikureer, und bei dieser philosophischen „Sekte“ war es Sitte, feierlich den Geburtstag des „Meisters“ Epikurs zu begehen. Allerdings ist das Datum ein wenig verwirrend: am 10. Tag des griechischen Monats Gamelion wurde Epikurs Geburtstag gefeiert (=17.05.341); am 20. eines jeden Monats dagegen trafen sich alle Epikureer in Erinnerung an ihren Meister regelmäßig. Ohne Zweifel handelt es sich hier aber um den Jahrestag (=jährlichen Zwanzigsten), nicht um das regelmäßige Treffen. Versprochen wird also ein Essen, das datiert wird; vor zu großer Erwartung wird gewarnt, aber statt eines Festmahls – philosophisch korrekt – eine gebildete Konversation angeboten. Als Gegengabe – wie zum Geschenk – erwartet der Einladende, daß der Eingeladene die Aufmerksamkeit auf den Gastgeber richte: dies allein machte ihn schon glücklich.

Der Gedankengang ist in vielem vergleichbar mit dem Catulls: Es wird ein Termin für die Feier genannt; es wird vom Essen gesprochen, aber auch die Anmut der Konversation hervorgehoben. Schließlich endet es mit einer Gegengabe des Eingeladenen oder auch nur der Hoffnung, daß der Eingeladene Freude an seinem Gastgeber habe. Andererseits ist es viel zu sehr griechischer Konvention (das Phaeakenland ruft die Konversation des Odysseus bei den Phaeaken in der *Odyssee* in Erinnerung) und philosophischer Geselligkeit verhaftet, als daß es direkt mit Catulls skurriler Einladung korrespondiert. Es mag zudem zwar tatsächlich sein, daß Catull dieses Epigramm kannte, aber Philodems Zeilen waren Teil einer ganzen Fülle ähnlicher Epigramme, die allesamt verloren sind. Und notwendig ist es deshalb, die allgemeinen Konventionen solcher Einladungen im genuin römischen Kontext zu kennen.

Zu Zeiten Catulls verfügen wir über eine Reihe von Einladungsbriefen aus der Korrespondenz Ciceros; manche ließen sich heranziehen, könnten jedoch weniger zur Charakteristik des Catullischen Gedichts beitragen als gerade der Fall, wenn Cicero nicht jemand anderen, sondern sich einmal selbst zum Essen einlädt und dabei mit den Topoi einer Einladung spielt. Kommend aus Cumae, in politisch verhältnismäßig ruhigen Zeiten (der Bürgerkrieg ist beendet, Cicero ist begnadigt und genießt ein gewisses Ansehen) schreibt Cicero im Spätherbst 46

an L. Papirius Paetus folgenden Brief (*Cic. Fam. 9,23 Scr. in Cumano xiii (ut vid.) Kal. Dec. an. 46*):

Cicero Paeto

Heri veni in Cumanum, cras ad te fortasse; sed cum certum sciam, faciam te paulo ante certiore. Etsi M. Caeparius, cum mihi in silva Gallinaria obviam venisset quaesissetque, quid ageres, dixit te in lecto esse, quod ex pedibus laborares. Tuli scilicet moleste, ut debui, sed tamen constitui ad te venire, ut et viderem te et viserem et cenarem etiam; non enim arbitror cocum etiam te arthriticum habere. Expecta igitur hospitem cum minime edacem tum inimicum cenis sumptuosus.

Cicero dem Paetus

Gestern kam ich ins Anwesen bei Cumae, morgen vielleicht zu Dir. Aber wenn ich es sicher wissen werde, gebe ich Dir kurz vorher Bescheid. Selbst wenn M. Caeparius, als ich ihm im Gallinarischen Wald begegnete und ihn fragte, was Du machtest, mir sagte, Du seist im Bett, weil Du Probleme mit den Füßen hättest. Das tat mir – wie ich es Dir schuldig bin – natürlich leid, aber ich habe beschlossen, dennoch zu Dir zu kommen, um Dich zu sehen und zu besuchen und schließlich auch bei Dir zu speisen; denn ich glaube ja nicht, daß Du auch noch einen Koch mit Arthritis hast. Erwarte in mir also einen Gast, der einerseits sehr wenig gefräßig ist, wie auch noch Feind aufwändiger Abendessen.

Sein Kommen für einige Tage im Voraus anzukündigen, ist eine in Briefen der Antike ganz natürliche Absicht. Cicero hätte hierfür alles Mögliche schreiben können, entschließt sich aber, einen ironischen Selbst-Einladungs-Brief zu verfassen. Dies hat in der Person des Empfängers seinen Grund: L. Papirius Paetus stammte aus plebejischer Senatorenfamilie; er war seit Jahren mit Cicero befreundet. Wenig interessierte er sich für die Fragen der Politik und lebte vielmehr als gebildeter Epikureer. So haben auch die Briefe, die Cicero an Paetus adressierte, stets wenig mit Politik, viel mehr aber mit schrägen Scherzen und dem Vorzug guten Essens zu tun. Nichts als ein Scherz ist auch dieser Brief: Der Schreiber kündigt seinen – möglichen – Besuch an. Er weiß, daß der Adressat krank ist, will aber trotzdem kommen, um den Adressaten zu sehen, nach ihm zu schauen, mit ihm zu speisen. Die Reihenfolge selbst zeigt, daß Letzteres erklärtermaßen das Wichtigste ist. Dem möglichen Einwand – der Krankheit des Gastgebers – wird entgegnet, daß es bei einem Essen ja nicht darum ginge, daß der Gastgeber gesund sei, sondern der Koch. Dies könnte man unverschäm

nennen. Cicero mildert es ab, indem er verspricht, wenig an Aufwand zu erwarten. Dies wiederum ist reine Konvention, denn Paetus weiß genau, daß es Cicero genau darum geht: bei ihm zu speisen, dem Epikureer. Noch mehr scheint Cicero die Freundschaft der beiden auf die Probe zu stellen: Er spaßt mit dem Widerspruch epikureischer Philosophie, das höchste Ziel des Menschen in der Lust zu sehen, trotzdem aber einen genügsamen Lebenswandel zu predigen. Daß er in den Epikureern hypokritische Anbeter der Völlerei sah, machte er in seinen philosophischen Werken häufiger deutlich. Einem Epikureer aber, der sein Freund war, gibt er sich spaßhaft zwar als Feind opulenter Mahle (*inimicus cenis sumptuosus*), – und dann doch wieder nicht, da er ja auf genau dies drängt, ein Essen, das ihm gesichert scheint, wenn nur der Koch bei guter Gesundheit ist. Man sieht hier, wie Cicero das selbstgestellte Problem „Selbsteinladung“ meistert: mit einer Gratwanderung zwischen Konvention und Bruch der Konvention. Er verspricht, mit Wenigem zufrieden zu sein (wie es wohl Konvention sein dürfte bei den Eingeladenen), drängt aber trotzdem den Kranken (den er *ut debui/nach Gebühr* bemitleidet) zur Bewirtung, da die passende Ausrede (Krankheit) nicht für den „eigentlichen“ Sinn des Zusammenseins (Essen) zugeschnitten ist. Möglicherweise dürfte ein solcher Brief bei weniger Gebildeten auf Unverständnis, ja Empörung stoßen; für die hohe römische Gesellschaft und ihren Spaß am Bruch der Konvention, die gleichwohl grundsätzlich befürwortet wird, war solch ein Brief jedoch wie ein witziges Epigramm. Dies ist derselbe Fall von *urbanitas*, gebildetem Witz, den auch das Gedicht Catulls aufweist.

II. Wie lud man zum Geburtstag ein?

Für einen 'typischen', konventionellen Einladungsbrief, der zum Kontrast herangezogen werden könnte, sind jedoch die zeitgenössischen Zeugnisse wie die Briefe Ciceros und Philodems Epigramm durchaus ungeeignet. Ohnehin sind die uns aus der Antike überlieferten Texte gewöhnlich durchliterarisiert und als „Literatur“ konzipiert worden; Texte zu finden, die nicht mit der Absicht geschrieben wurden, daß ein gebildeter Leser sich auch an ihrer Form erfreuen soll, das ist eher schwierig. Ein solches Beispiel läßt sich nicht für die Zeit Catulls finden, denn sein Fund wäre dem Zufall außergewöhnlicher Umstände zu verdanken; man muß zum Vergleich also hinnehmen, Texte aus leicht verschiedenen historischen Umständen übereinanderzulegen. Der alltägliche Verkehr alltäglicher Personen um die Zeitenwende läßt sich an zwei Fundorten reichlich beob-

achten: auf Papyrus geschriebene Texte stammen vor allem aus dem trockenen Ägypten – die sogenannten *Papyri Oxyrhynchi*, Texte auf Holztäfelchen hingegen haben sich in einer durch hohe Feuchtigkeit und Luftabschluß konservierenden Bodenschicht in England erhalten, die sogenannten *Vindolanda Tafeln*; erstere sind mehrheitlich griechisch verfaßt, letztere lateinisch.

Die Garnison des Kastells Vindolanda, in der Nähe des Hadrianwalles stationiert, sollte über eine wichtige Verkehrsstraße Wacht halten. Erbaut zwischen 85–92 n. Chr., existierte der Posten bis 410, als die römische Verwaltung Englands endete. Obschon die Lage des Kastells der Archäologie schon länger bekannt war, wurden die ersten Holztäfelchen erst 1973 entdeckt; sie datieren ins 1. und 2. Jh. nach Christus. Es handelt sich um kleine Plättchen, die mit Tinte aus einer Aschemischung beschrieben und dann zusammengeklappt wurden; außen stand noch Absender und Adressat: Man könnte sie mit heutigen Postkarten vergleichen.

Unter ihnen findet sich eine Einladungskarte der Claudia Severa, Frau des Aelius Brocchus an Sulpicia Lepidina, Frau des Kommandeurs der Batavierkohorte, die in Vindolanda zwischen 97 und 102/3 stationiert war. Alle eben Genannten entstammen dem römischen Ritterstand und waren dementsprechend relativ hoch gebildet; standesmäßig lassen sie sich außerordentlich gut mit dem begüterten Provinzialen Catull vergleichen. Der Brief selber ist von einem Schreiber geschrieben worden, nur die Schlußworte (*sperabo* etc.) sind von einer anderen Hand, mutmaßlich der Claudia Severa. Der Brief lautet – im Unterschied zu der sonst durchgeführten Normierung der Orthographie hier mit der originalen wiedergegeben – wie folgt:

Claudia Severa (Vindolanda, August/September A.D. 97/102/3) Vindolanda Tafel II 291, inv. no. 85.057

Cl(audia) Seuera Lepidinae [suae sa]l[u]tem. III Idus Septembr[e]s soror ad diem sollemnem natalem meum rogo libenter facias ut uenias ad nos, iucundiorum mihi [diem] interuentu tuo factura si [u]e[nie]s. Cerial[em] t[u]uum saluta. Aelius meus e[um] et filiulus salutant. sperabo te soror. uale soror anima mea, ita ualeam, karissima, et haue. / Sulpiciae Lepidinae Cerialis a S[e]uera.

Claudia Severa grüßt ihre Lepidina. Für den 3. Tag vor den Iden des Septembers, Schwester, bitte ich Dich anläßlich meines feierlichen Geburtstages, daß Du es gerne einrichtest, daß Du zu uns kommst. Du wirst mir den Tag zu einem schöneren durch Deinen Besuch machen, wenn Du kommen wirst. Grüße Deinen Cerialis. Mein Aelius und mein Söhnchen grüßen ihn. Ich erwarte Dich, Schwes-

ter. Leb wohl, Schwester, meine Seele, leb wohl meine Liebste, dann wird es mich freuen, und auf bald. / Der Sulpicia Lepidina, Frau des Cerialis, von Severa.

Die Worte und Wendungen einer Einladung sind heutzutage hochgradig konventionell; eine persönliche Note in diese Konvention zu bringen, ist dabei ebenfalls Konvention. Nicht anders dürfte es in der Antike gewesen sein. Zur Konvention aller römischen Briefe gehört das *Salutem* (zu ergänzen: *dico*) und – für das erste Jh. nach Christus – die Reihenfolge: Absender zuerst, dann Empfänger. Konventionell ist auch die Abschiedsformel (*cura ut valeas* beispielsweise gerne bei Cicero), aber hier schon bringt Claudia Severa eine persönliche Erweiterung, die grammatisch gar nicht so leicht zu verstehen ist und auch alternativ verstanden wird: *Vale* entspricht dem ciceronischen *cura ut valeas*, ist aber etwas trocken; nun wird es aufgeputzt mit *soror* / *Schwester*, *anima mea* / *Du mein Leben* und möglicherweise *karissima* / *Liebste*. Das *ita valeam* muß so zu verstehen sein, daß, wenn es der *soror* gut ginge, es dann auch dem Absender gut gehen wird. Damit haben wir eine seltsame Entsprechung zu einer anderen, typischen Briefformel: *SVBEEQV* = *si vales, bene est, ego quidem valeo* = *wenn es dir gutgeht, ist es gut, mir jedenfalls geht es gut*. Anders aber als bei dieser Formel ist hier der Gedanke: Du bist meine *anima*, also kann es mir nur gut gehen, wenn es Dir, meiner Seele, gut geht. Ein solcher Gedanke aber ist auch konventionell als Formel zwischen zwei guten Freunden; Horaz benutzt ein ähnliches Bild einmal in einem Gedicht (carm. 1,3,8), wo er den Vergil als *animae dimidium meae* / *Hälfte meiner Seele* bezeichnet. Das Wort *karissima* kann man nun zwar auch als Erweiterung zu *valeam* auffassen (*dann werde es mir sehr herzlich gut gehen*), in diese Abschiedsformel würde es aber inhaltlich besser passen, wenn es ein weiteres Adjektiv des Adressaten wäre. Überhaupt scheint die Anrede des Empfängers mit Übertreibungen gewürzt: Schwester, mein Leben, Liebste. Sie ist aber nichts als Konvention, allerdings zwischen guten Freunden: Claudia Severa ist ja nicht wirklich die „Schwester“ von Lepidina; „soror“ war der entsprechende Begriff zwischen zwei Kommandeurgattinnen, deren Männer sich wiederum als „Brüder“ bezeichneten. Hier läßt sich auch ein wichtiger Punkt des Einladungsbriefes von Catull vergleichen: seinen Fabullus nennt er *venuste* und bezeichnet sich selbst als *tui Catulli*: dahinter steht also nichts als dieselbe Konvention, die auch in der Vindolanda-Tafel herrscht und wohl zeitlos in gehobenen Schichten immer neue, inhaltsarme Ausdrücke produziert.

Neben Eingangs- und Schlußformel scheinen nun auch die Wendungen *ad diem sollemnem natalem meum* / *anlässlich meines feierlichen Geburtstags* und *iucundiorum diem interventu tuo factura* / *den Tag als einen schöneren durch Deinen*

Besuch machen hochkonventionell zu sein, denn – sie sind eigentlich überflüssig lang und entsprechen konventionellen Wendungen heutzutage; ähnlich redundant und damit konventionell sind die Wendungen *libenter facias ut venias* / *daß Du es gerne einrichtest, daß Du kommst* und *si venies* / *wenn Du kommen wirst*, denn natürlich wird die Eingeladene kommen. Auf diese, sozusagen aus einem Satzbaukasten von konventionellen Wendungen zusammengesetzte Formel folgt eine weitere: 'Bitte grüß mir xy', aber hier ist noch eine (persönlichere) Note hinzugefügt: *mein Mann und unser kleiner Sohn lassen auch grüßen*. Dies muß zu bedeuten haben, daß die beiden Familien nicht nur in einem konventionellen Verhältnis miteinander verkehrt haben, sondern tatsächlich befreundet waren; wie allerdings nicht anders zu erwarten, wenn zwei Familien aus dem Ritterstand nicht einer Legion, sondern Auxiliarkohorten vorstanden, und nicht in einem befriedeten Land wie Gallien, sondern im wilden England zu leben hatten.

III. Wie lud man im Dezember ein?

Man weiß nun Einiges über den Ablauf einer solchen Geburtstagsfeier: In jedem Fall wurde dem Genius (sozusagen dem Schutzengel) des Geburtstagskinds geopfert und ausgiebig gespeist. Es scheint auch so gewesen zu sein, daß man angelegentlich seines Geburtstages sich etwas von seinem Genius erbat: Reichtum, Gesundheit, Harmonie in der Ehe oder Ähnliches. Bedeutend für unseren Fall ist zudem, daß es auch üblich war, Geburtstagsgeschenke zu überreichen; diese konnten konventionell sein (etwa eine Kette mit einem mondsichelförmigen Schmuckstück für Mädchen: *Iunulae*), konnten aber natürlich auch ganz individuell ausfallen. Philodem erwünscht sich vom Gast Piso nur seine ungeteilte Aufmerksamkeit, aber er ist ja auch ein Philosoph, und Geburtstag hat nicht er, sondern Epikur; andere mögen sich zu ihrem Geburtstag viel Handfesteres gewünscht haben.

Warum ist das für das Verständnis des Catull-Gedichtes so wichtig? Man fragt sich doch eigentlich, warum Catull den Witz seines Epigramms derart abmindert, wenn er dem Eingeladenen dann doch noch – nachdem er ihm die Bürde des ganzen Mahls aufgeladen hat – eine Gegengabe verspricht. Man fragt sich eigentlich doch auch, warum sich ein Mann für ein Salböl interessieren sollte, das für eine Frau hergestellt wurde. Und, sollte es Fabullus auch tatsächlich benutzen, warum soll er sich dann wünschen, ganz zur Nase zu werden? Gewöhnlich dient ein Parfüm dazu, den Geruch des Nutzers bei anderen zu manipulieren, nicht aber dazu, dem Nutzer selbst einen guten Geruch zu vermitteln. Es

könnte sich zwar um eine Abschiedsgabe des Gastgebers nach Ende des Festmahls handeln, aber das paßt nicht zu der Sitte, sich während des Festmahls einzuölen, wie sie auch Martials Interpretation zu sein scheint. Warum sollte es nicht etwas sein, was gewöhnlich vom Eingeladenen zu erwarten ist, hier aber vom Gastgeber gegeben wird? Es ist doch auch der Eingeladene, der das Essen stellt. Warum soll da nicht der Einladende das Geschenk mitbringen?

Nun nehme man einmal an, das Catullsche Gedicht stelle den Versuch einer „verkehrten Welt“ dar, und zwar die einer Geburtstagseinladung. Daß dies für Catull kein untypisches Genre ist, zeigt sein *carmen* 43: hier grüßt er ein Mädchen mit „nicht sehr kleiner Nase, nicht schönem Fuß, nicht schwarzen Augen“ und so weiter, dreht also alle Komplimente, die man gewöhnlich macht, in ihr Gegenteil um. So wäre es dann auch hier: Gewöhnlich nennt der Absender Anlaß und Datum der Feier; hier verweigert Catull ausdrücklich (*paucis diebus*) beides. Gewöhnlich lädt der Gastgeber zu einem repräsentativen Essen ein, für das er selber sorgt. Hier soll das Essen der Geladene ausrichten. Wenn man annimmt, der Verfasser dieses Gedichtes möchte es so gelesen wissen, daß seine soziale Stellung gewahrt bleibt (der Verfasser Catull also standesmäßig identisch ist mit dem Dichter dieser Zeilen), dann ist eine solche Einladung absurd, denn es fehlt der wichtigste Mann in der Szenerie: der Koch, auf den es allein – wie man aus dem Brief Ciceros weiß – ankam: Der nämlich pflegte selbst oder durch Diener das Essen zusammenzustellen; der Gastgeber mußte noch nicht einmal bei guter Gesundheit sein. Soll Fabullus etwa noch seinen eigenen Koch zur Einladung mitbringen? Und wie, wenn nicht, soll man sich vorstellen, daß realistisch ein Mahl zustande kommen soll, wenn Fabullus nur mit den – doch zeitaufwändig zu bereitenden – Speisen selbst heranzufahren sollte? Denn ein kleiner, mitgebrachter Snack wird es nicht sein dürfen: Catull erbittet ausdrücklich ein opulentes Mahl. Soll man nun annehmen, ein lyrisches Ich spräche und schlüpfte in die Rolle eines armen Menschen? Dann bedarf es natürlich auch keines Kochs. Aber dann wird ein Mahl ganz und gar unmöglich: Küchen nämlich gab es nicht in den Zweizimmerwohnungen der Mehrstockhäuser Roms; man kaufte sein Essen auf der Straße. Und wenn das Ich in eine soziale Rolle schlüpft, die nicht mit der Catulls vergleichbar ist, dann ist zudem eine Einladung an einen standesmäßig so unterschiedlichen (und durch andere Gedichte standesmäßig festgelegten) Adressaten wie Fabullus auch undenkbar. Realistisch ist also diese Einladung gar nicht zu verwirklichen.

Wenn es aber gerade nicht auf eine „Verortung“ in der Realität, sondern um die „Verdrehung“ der Realität ankommt, dann fallen all diese Einwände weg: statt daß der Einladende, der ein Fest wie einen Geburtstag etwa feiern will, ein Mahl

auszustatten verspricht, wünscht er sich ein solches ausgestattet. Statt daß vom Eingeladenen nun erwartet wird, bescheiden zu äußern, er erwarte auch kein ausgiebiges Luxusessen (wie es Cicero im Brief vormacht), erwartet hier der Einlader sehr wohl ein solches. Wenn Claudia Severa darauf hinweist, daß ihr Mann und ihr Söhnchen grüßen lassen, und wenn sie von *nos/uns* bei der Einladung spricht, dann macht dies klar, daß es auch Konvention war, auf andere auf der Feier Anwesenden zu verweisen; Catull hingegen spricht nicht einmal davon, daß er sein eigenes „Mädchen“ da habe, sondern erwartet ein solches vom Eingeladenen.

Insofern ist es sogar ausgeschlossen, daß Catull sein eigenes „Mädchen“ als bei dem Essen anwesend denkbar hält, denn was er verschenken will, ist gar nicht seins: Ausdrücklich verweist er darauf, daß das Salböl seinem „Mädchen“ geschenkt wurde – nicht von ihm, sondern von *Veneres Cupidinesque*, und nichts weist darauf hin, daß es irgendwann in seinen eigenen Besitz wechselte. Es ist ferner wenig wahrscheinlich, daß Catull dem Fabullus das Salböl schenkt, damit dieser es weiterverschenke an seine *puella*; es wird zumindest nicht einmal angedeutet. All diese Überlegungen, dem Gedicht einen Rahmen in der Welt der Wirklichkeit zu geben, laufen ins Leere.

Im Gegenteil gelten hier die Gesetze der verkehrten Welt einer Einladungssparodie, wie im Briefe Ciceros: nicht Catull sollen die Götter gewogen sein, daß es zu einem guten Essen komme, sondern dem Eingeladenen. Auch denkt man bei einer Geburtstagsfeier an den Genius des Geburtstagskindes, dem geopfert wird: hier ist es umgekehrt. Vom Eingeladenen erwartet man eigentlich, daß er es ist, der „ganz voll Liebe“ zum Geburtstagskind kommt und gratuliert; hier ist es Catull, der diese zu geben verspricht. Der Einladende ist es eigentlich, der Geschenke zu erwarten hat: hier ist es Catull, der gibt; der Schenkende aber verschenkt natürlich Eigenes: hier ist es Gestohlenes, was verschenkt werden soll. Und das erklärt schließlich, warum Fabullus ganz zur Nase werden soll, wenn es doch eigentlich diejenigen sein müßten, die ihn nach Gebrauch des *unguentum* zu riechen bekommen, und obwohl es doch ein Frauenparfüm ist, von dem da gesprochen wird. Aber es ist eben eine verkehrte Welt, und so wird der Mann zur Frau und der Geruchene zum Riechenden.

Das Wort *olfacere* kann beides heißen: „etwas riechen“ wie „nach etwas riechen lassen“. Zu erwarten ist, daß jemand, der etwas geschenkt bekommt, es auch nutzt (und so versteht es auch Martial 3,12). Deswegen muß der Leser bei *Quod si olfacies* zuerst an die Bedeutung von „nach etwas riechen lassen“ denken; aber gerade deshalb ist das Ende (*nasus*) pointiert und überraschend, denn nun kommt heraus, daß die zweite (und auch häufigere) Bedeutung von *olfacere* intendiert

war. Catull zeigt ein Geschenk und – nimmt es mit dem letzten Wort wieder weg. Trotzdem bleibt der Bezug zu einer Geburtstagsfeier gewahrt: Dort erbittet (*rogare*) das Geburtstagskind gewöhnlich vom Genius irgend etwas (oder andere bitten etwas für das Geburtstagskind); konventionell und höflich wäre etwa die Bitte, harmonisch mit der Geliebten bzw. Ehefrau zusammenzubleiben (so bei Geburtstagsgedichten, die sich unter Tibulls Elegien finden); realistischer wäre die Bitte, zu einem reichen Mann zu werden. Hier ist es die Metamorphose zur Nase.

Für eine solche „Verkehrte Welt“ gab es derzeit eine konventionelle Plattform: die Saturnalien, die zu Catulls Zeiten am 17.12. gefeiert wurden. Für ein solches Datum hätte Catull auch nicht mit einer besonderen Zeitangabe werben müssen: *paucis diebus* würde ein jeder verstehen, der kurz vor den Saturnalien ein ähnliches Gedicht bekäme. Vielleicht spricht auch noch dafür, daß das in der heutigen Sammlung direkt folgende Gedicht c. 14 ausdrücklich von einem Geschenk zu den Saturnalien spricht. Und schließlich sind *unguenta* als typische Saturnalien-geschenke, wenn auch über ein Jahrhundert später, durch Epigramme des Martial belegt.

Damit ist leider jeglicher romantischen oder poetologischen Lesart des Gedichtes die Notwendigkeit entzogen. Formal handelt es sich, durch und durch, um die Umdrehung einer konventionellen Einladung, bei der vom Eingeladenen ein Geschenk erwartet wird. Der typische Fall ist der einer Geburtstageinladung; aber natürlich ist diese Konstellation nicht nur zu dem eigenen Geburtstag der Fall (man vgl. etwa Philodems Epigramm).

Der Witz besteht also nicht so sehr im Gedankengang: „ich lade ein, wenn du zahlst“, sondern im konsequenten Umdrehen aller Konventionen bis hin zum Geschenk. Daß es mehr solcher Einladungswitze gab, ja daß sie vielleicht derzeit in Mode waren, zeigt der Brief Ciceros. Eigentlich wäre es geschmacklos, einem Kranken mit seinem Kommen zu drohen und noch seine Krankheit damit zu verspotten, daß ja die eigentlich wichtige Person, der Koch, bei Gesundheit sei. Aber das ist bei diesem Brief gar nicht der Fall: Cicero weiß, daß er gerne gesehen ist; er würzt seine Besuchsankündigung nur mit einem konventionellen Spaß mit den Konventionen. Nur auch dies zeigt, wie unnötig es ist, hinter Catulls Gedicht eine andere Aussage zu vermuten als das Spiel mit der „verkehrten Welt“; dies allein war schon Gegenstand für einen gebildeten Witz genug.

Nur darf man nicht vergessen, daß Verfasser dieses Witzes kein Spaßvogel, sondern einer der derzeit feinsten Dichter war. So bekommen eigentlich konventionelle Wörter durch ihre Auswahl oder Häufung (nicht durch sich selbst) ihre Ursprungsbedeutung wieder zurück: *venuste* wird tatsächlich wieder zum „von

der Venus geliebten“ dadurch, daß in nur diesen wenigen Zeilen Amor und Venus in mehrfacher Bedeutung mehrfach wiederholt werden, auf der Oberfläche konventionell, durch die Häufung aber zur Reflektion anziehend: *meros Amores, Veneres Cupidinesque*. Auch *sal* wird gleichzeitig in mehreren Bedeutungen verwendet: Salz, das zum Essen nötig ist; Salz als Witzigkeit; Salz als Aphrodisiakum. Oder *meros* (sofern dies die richtige Lesart ist; man kann auch *meos* lesen) als Erwartungshaltung, es handele sich um reinen Wein (*merum*), die sofort korrigiert wird in ein Nichts: nur Liebeswürdigkeit, kein Getränk gibt es also. Insofern ließe der Text doch wieder die anfangs genannten Interpretationen zu: Es wird sicherlich neben der formalen Ebene der Parodie einer Einladung eine weitere Ebene, wenn nicht mehr geben können. Zu fragen ist allerdings, ob wir heute noch in der Lage sind, diese zu rekonstruieren; oder bescheidener: wie ließen sich wenigstens die falschen Konstruktionen erkennen?

Text:

C. Valerii Catulli *Carmina*, rec. R.A.B. Mynors, Oxford, 1958 (u-v differenziert)

Zu Catull (allgemein):

J. Ferguson, *Catullus*, Oxford, 1988

J. C. Fordyce, *Catullus: a commentary*, Oxford, 1961

J. Godwin, *Catullus – The shorter poems*, Warminster, 1999

N. Holzberg, *Catull – der Dichter und sein erotisches Werk*, München, 2002

Th. K. Hubbard, *The Catullan libellus*, in: *Philologus* 27 (1983), S. 218–237

C. Martin, *Catullus*, New York, 1992

K. Quinn, *Catullus – The poems*, London, 1970

B. W. Swann, *Martial's Catullus*, in: *Spudasmata* 53 (1994), S. 68–69.

H. P. Syndikus, *Catull – Eine Interpretation*, Darmstadt, 1984

A. L. Wheeler, *Catullus and the traditions of ancient poetry*, Berkeley/Los Angeles/London, 1964

G. Williams, *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford 1968

Zu Catull (c. 13):

B. Arkins, *Poem 13 of Catullus*, in: *Symbolae Osloenses Bd. 54* (1979), S. 71–80

- L. Edmunds, *The Latin invitation-poem: What is it? Where did it come from?*, in: *American Journal of Philology* 103 (1982), S. 184–188
- J. J. Helm, *Poetic structure and humor: Catullus 13*, in: *Classical World* 74 (1980/81), S. 213–217
- R. J. Littman, *The Unguent of Venus: Catullus 13*, in: *Latomus* 36 (1977), S. 123–128
- M. Lobe (2002). *Prudens simplicitas, sine arte mensa – Einladungsgedichte aus dem alten Rom und dem England der Renaissance*, in: *Altsprachlicher Unterricht* 45/1 (2002), S. 45–52
- M. Schuster, *Zur Auffassung von Catulls 13. Gedicht*, in: *Wiener Studien* 44 (1925), S. 227–234
- W. Stroh, *Lesbia und Juventius. Ein erotisches Liederbuch im Corpus Catullianum*, in: W. Stroh, *Apocrypha*, Hrg. J. Leonhardt, G. Ott, Stuttgart, 2000, S. 79–99 (hier: S. 92–93)
- D. W. T. C. Vessey, *Thoughts on two Poems of Catullus 13 and 30*, in: *Latomus* 30 (1971), S. 45–48
- C. Witke, *Catullus 13: a reexamination*, in: *Classical Philology* 75 (1980), S. 325–331

Zu Cicero und Paetus:

- M. Demmel, *Cicero und Paetus (ad fam. IX 15–26)*, Köln, 1962
- D. R. Shackelton Bailey, *Cicero epistulae ad familiares (Vol. II)*, Cambridge, 1977
- D. R. Shackleton Bailey, *Cicero's letters to his friends*, Atlanta, 1978

Zu den Vindolanda-Briefen:

- R. Birley, *Vindolanda – A Roman frontier post on Hadrian's Wall*, London, 1977
- A. K. Bowman & J. D. Thomas, *Vindolanda: The Latin writing-tablets*, London 1983

PUBLIUS PAPINIUS STATIUS

(ca. 40 – ca. 96)

Silvae I,6: KALENDAE DECEMBRES

Et Phoebus pater et severa Pallas
et Musae procul ite feriatæ:
Iani vos revocabimus kalendis.
Saturnus mihi compede exsoluta
et multo gravidus mero December 5
et ridens Iocus et Sales protervi
adsint, dum refero diem beatum
laeti Caesaris ebriamque †parcen†. (i.e. plebem?, partem? noctem?)
Vix Aurora novos movebat ortus,
iam bellaria linea pluebant. 10
hunc rorem veniens profudit Eurus.
quicquid nobile Ponticis nucetis,
fecundis cadit aut iugis Idymes;
quod ramis pia germinat Damascos,
et quod percoquit †aebosia† Caunos, 15 (aerosa?)
largis gratuitum cadit rapinis;
molles gaioli lucuntulique (Galliculi?)
et massis Amerina non perustis
et mustaceus et latente palma
praegnantes caryotides cadebant. 20
non tantis Hyas inserena nimbis
terras obruit aut soluta Plias,
qualis per cuneos hiems Latinos
plebem grandine contudit serena.
ducat nubila Iuppiter per orbem 25
et latis pluvias minetur agris,
dum nostri Iovis hi ferantur imbres.
Ecce autem caveas subit per omnis
insignis specie decora cultu
plebes altera, non minor sedente. 30

*hi panaria candidasque mappas
subvectant epulasque lautiores;
illi marcida vina largiuntur:
Idaeos totidem putes ministros.*

*Orbem, qua melior severiorque est, 35
et gentes alis insemel togatas;
et cum tot populos, beate, pascas,
hunc Annona diem superba nescit.
i nunc saecula compara, Vetustas,
antiqui Iovis aureumque tempus: 40
non sic libera vina tunc fluebant
nec tardum seges occupabat annum.
una vescitur omnis ordo mensa,
parvi, femina, plebs, eques, senatus:
libertas reverentiam remisit. 45
et tu quin etiam (quis hoc vocari,
quis promittere possit hoc deorum?)
nobiscum socias dapes inisti.
iam se, quisquis is est, inops beatus
convivam ducis esse gloriatur. 50*

*Hos inter fremitus novosque luxus
spectandi levis effugit voluptas:
stat sexus rudis insciusque ferri,
ut pugnans capit improbus viriles!
credas ad Tanain ferumque Phasim 55
Thermodontiacas calere turmas.
hic audax subit ordo pumilorum,
quos natura brevis statim peracta
nodosum semel in globum ligavit.
edunt vulnera conseruntque dextras 60
et mortem sibi (qua manu!) minantur.
ridet Mars pater et cruenta Virtus,
casuraeque vagis grues rapinis
mirantur pugiles ferociores.*

*Iam noctis propioribus sub umbris 65
dives sparsio quos agit tumultus!
hic intrant faciles emi puellae,
hic agnoscitur omne quod theatri*

<i>aut forma placet aut probatur arte.</i>	
<i>hoc plaudunt grege Lydiae tumentes,</i>	70
<i>illic cymbala tinnulaeque Gades,</i>	
<i>illic agmina confremunt Syrorum,</i>	
<i>hic plebs scenica quique comminutis</i>	
<i>permutant vitreis gregale sulphur.</i>	
<i>Inter quae subito cadunt volatu</i>	75
<i>immensae volucrum per astra nubes,</i>	
<i>quas Nilus sacer horridusque Phasis,</i>	
<i>quas udo Numidae legunt sub austro.</i>	
<i>desunt qui rapiant, sinusque pleni</i>	
<i>gaudent, dum nova lucra comparantur.</i>	80
<i>tollunt innumeras ad astra voces</i>	
<i>Saturnalia principis sonantes,</i>	
<i>et dulci dominum favore clamant:</i>	
<i>hoc solum vetuit licere Caesar.</i>	
<i>Vixdum caerulea nox subibat orbem,</i>	85
<i>descendit media nitens harena</i>	
<i>densas flammeus orbis inter umbras</i>	
<i>vincens Gnosiaca facem coronae.</i>	
<i>conlucet polus ignibus nihilque</i>	
<i>obscurae patitur licere nocti.</i>	90
<i>fugit pigra Quies, inersque Somnus</i>	
<i>haec cernens alias abit in urbes.</i>	
<i>Quis spectacula, quis iocos licentes,</i>	
<i>quis convivium, quis dapies inemptas,</i>	
<i>largi flumina quis canat Lyaei?</i>	95
<i>iam iam deficio tuoque Baccho</i>	
<i>in serum trahor ebrius soporem.</i>	
<i>Quos ibit procul hic dies per annos!</i>	
<i>quam nullo sacer exolescet aevo!</i>	
<i>dum montes Latii paterque Thybris,</i>	100
<i>dum stabit tua Roma dumque terris,</i>	
<i>quod reddis, Capitolium manebit.</i>	

Zu den Kalenden des Dezembers (eigtl. 01.12.)

*Geht fort fern von hier, Vater Phöbus, ernste Pallas Athene und ihr Musen, die
ihr Ferien feiern sollt (feriatae). Wir werden euch an den Kalenden des Janus*

wieder zurückholen. Saturn sei bei mir mit gelöster Fußfessel und der von vielem Wein schwere Dezember (5) und der lachende Iocus (Spaß) und die frechen Sales (Witze), während ich beschreibe den glücklichen Tag des fröhlichen Caesars und die betrunkene Parce (fehlerhaft = noctem: Nacht?; partem: Teil der Feier?).

Kaum bewegte Aurora den neuen Sonnenaufgang, da fielen schon Süßigkeiten senkrecht (bzw. von der Leine): (10) der kommende Euruswind ergoß diesen Tau. Was auch immer Edles von den Pontischen (Schwarzmeerigen) Nußbäumen oder den fruchtbaren Gipfeln Idymes fällt, was das fromme Damascus an den Ästen hervorbringt, und was die „aebosia“ (aerosa: windige, luftreiche?) Caunos dörrt (15), das alles fällt (auch überliefert: wird fallen) zu freigiebiger Beute freiwillig. Weiche „gaioli“ und Süßigkeiten, Amerinisches (=Spezialitäten) mit den nicht durchgebrannten Klumpen, süßer Mostkuchen und aus verborgener Palme aufgedunsene Datteln fielen. (20) Mit solchen Wolken haben weder die niemals unbewölkten Hyaden noch die gelösten Pleiaden (beides Sternzeichen für Herbst- bzw. Frühlingsregen) die Erde überrannt, mit welchen der Winter durch die lateinischen Keile hindurch (cunei: entweder Teil der Sitzreihe, oder eher noch Teil des Sonnensegels) das einfache Volk mit wolkenlosem Hagel übergoß. Da mag ruhig Juppiter über den Erdkreis Wolken ziehen (25) und Regen androhen den weiten Äckern, wenn nur diese Regengüsse von unserem Iuppiter gebracht werden.

Siehe da aber, durch alle Sitzreihen kommt eine an Anblick ausgezeichnete, schmuckvoll gezierte andere (zweite) Volksschar, die nicht kleiner ist als die der Sitzenden. (30) Diese tragen von unten herbei die Brotkörbe und die weißen Servietten und noch sauberere Mahle; jene verschenken matte (ranzige? morsche? harzige?) Weine. Du möchtest glauben, es seien ebensoviel Idäische Diener (Ganymeden). Du (gemeint ist die eben genannte Volksschar?) ernährst den Kreis (des Theaters = Publikum), wo er besser und strenger ist, (35) und zugleich die Völker in der Toga, und während du so viele Völker, Glückliche(r), ernährst, kennt die stolze Annona diesen Tag nicht (oder „nescis“: kennst Du, Annona...). Geh nun und vergleiche, (ehrwürdiges) Altertum, die Jahrhunderte des alten Juppiter und die Goldene Zeit: (40) damals flossen nicht so frei die Weine, noch nahm die Saat das so späte Jahr ein (dh.: noch gab es im Dezember eine Ernte). An einem Tisch ernährt sich jeder Stand, die Kleinen, die Frau, die Plebs, der Ritter, der Senat: die „libertas“ (Freizügigkeit) hat die „reverentia“ (Ehrfurcht, geboten durch soziale Standesunterschiede) entlassen. (45) Selbst du (=Domitian) auch – wer von den Göttern kann schon so genannt werden, wer schon dies versprechen – hast mit uns das gemeinschaftliche Mahl begangen.

Schon rühmt sich jener, wer auch immer er ist, der arm ist, glücklich, ein Tischgenosse des Führers zu sein. (50)

Unter diesem Getöse und neuem Luxus entflieht die leichte Begierde zu schauen: da steht das einfache Geschlecht, das des Schwertes unkundig ist, wie es unverzagt die männlichen Kämpfe aufnimmt. Du würdest glauben, daß beim Tanais und dem wilden Phasis (=Schwarzes Meer, Georgien) (55) die Thermodontischen Truppen (=Amazonen im Kampf) entbrennen. Hier kommt frech die Reihe der kleinen („brevis“ orthographische Nebenform für „breves“) Zwerge, die ihre sofort vollzogene Natur (?) nur ein einziges Mal in eine knotenvolle Kugel festgebunden hat (Sinn ist unklar). Sie verteilen Wunden und mischen ihre Rechte miteinander (60) und drohen sich – mit welcher Hand! – den Tod an. Es lacht da Vater Mars und die blutige Virtus; es bewundern die Kraniche, die durch herum-schweifende Räubereien fallen werden, wildere Faustkämpfer.

Schon, unter den näheren Schatten der Nacht, (65) was für Tumulte bereitet die reiche Verteilung (sparsiones de missilia: offizielle Bezeichnung für öffentliche Speisungen etc.)! Hier treten herein die Mädchen, die leicht zu kaufen sind; hier kann man alles erkennen, was in den Theatern entweder an Form gefällt oder durch seine Kunst geachtet wird. Da klatschen die im Volk schwellenden/fürchtenden Lydierinnen, (70) dort die Zimbeln und kleine Glocken von Gades (tinnulae Gades = das glockenklingende Cadiz), dort dröhnen die Scharen der Syrer, hier die szenische Truppe und, wer auch immer gegen kleine Glas-scherben eintauscht den einfachen Schwefel.

Unter diesen Dingen fallen mit plötzlichem Flug (75) ungeheure Wolken von Vögeln durch die Sterne, welche der heilige Nil und der schreckliche Phasis (Fluß bei Kolchos, Georgien), welche die Numider sammeln unter dem nassen Austerwind. Die fehlen, welche sie rauben möchten (weil es nämlich so viele sind), und sie freuen sich über einen vollen Bausch (im Kleid), während immer neuer Gewinn (=Geschenke) bereitgestellt wird. (80) Sie erheben unzählige Stimmen zu den Sternen, preisen singend die Saturnalien des Princeps, und rufen mit süßer Gunst ihn den „Herren“: (aber) daß dies erlaubt sei, dies allein hat Caesar verboten.

Kaum stieg die blaue Nacht auf den Himmel, (85) da stieg leuchtend in der Mitte der Arena unter dichten Schatten ein Flammenkreis herab, der die Fackel der Knossischen Krone (Sternbild = Ariadne) übertraf. Der Himmelspol leuchtet von Feuern mit und es wird der dunklen Nacht nichts erlaubt zu tun. (90) Es flieht/floh die faule Quies (Ruhe), und der untätige Somnus (Schlaf), dieses sehend, ging zu anderen Städten fort. Wer mag die Spektakel, wer die freizügigen Späße, wer die Gelage, wer die ungekauften (=kostenlosen) Mahle, wer die

Flüsse des freizügigen Lyaeus (=Bacchus=Wein) besingen? (95) Schon, schon verlassen mich die Kräfte und ich werde betrunken von deinem Bacchus in einen späten Schlummer getragen.

Durch wieviele Jahre wird dieser Tag ferne hingehen! Wie wird er, unantastbar geweiht, in keinem Jahrhundert vergehen! Solange die Berge Latiums und der Vater Tiber, (100) solange dein (dh. Domitians) Rom stehen wird und solange auf den Erden das Kapitol, das du (den Erden) wiederherstellst, bestehen bleiben wird (dh.: wird diese Feier nicht vergessen werden).

I. Vela erunt

Die Saturnalien waren ein urrömisches Fest zu Ehren des Gottes Saturn, letztlich als kultischer Abschluß der bäurischen Tätigkeiten (=serere / säen). Man kann aber getrost davon ausgehen, daß von diesem Ursprung im städtischen Rom des ersten Jahrhunderts ebensoviel Notiz genommen wurde wie heutzutage von den Hintergründen des Karnevals. Was hingegen für die Bevölkerung von Bedeutung war, ist folgendes: bis zur julianischen Kalenderreform nur am 17.12., dann zwischen dem (14. bzw.) 17. und 23., schließlich bis zum 30. Dezember fand eine Art Karneval statt. Hierbei wurde (streng nur in der Feierlichkeit selbst) „verkehrte Welt“ gespielt, in der Sklaven die Rolle des Herren einnehmen konnten (dies sicherlich im Laufe der Zeit immer vereinzelter, da sich die Saturnalien ausdehnten), zumindest jedoch Standesschranken ausgehebelt wurden und Kritik grundsätzlich nicht geahndet wurde. Man machte sich gegenseitig Geschenke und feierte bis spät in die Nacht; ungehemmter Verzehr von Alkohol gehörte zum guten Ton. Daß sich der Prinzipat (das neue Regime) nicht die Gelegenheit nehmen ließ, hier Propaganda für seine Fürsorge zu machen, ist verständlich. In diesen Zusammenhang fällt das oben geschilderte Gelage: In einem Theater (worauf die Bezeichnung „Sitzreihen“ schließen läßt), und damit offensichtlich im Kolosseum (das allein die Möglichkeiten für die beschriebenen Szenerien bot), wurden die Saturnalien öffentlich gefeiert. Hierzu gab es drei Mahlzeiten: Süßigkeiten, ein kleines Mahl und am Ende offensichtlich gebratene Vögel. Dazwischen unterhielt eine Truppe von Damen-Catchern sowie eine Zwergen-Armee. Abgeschlossen wurde das Schauspiel von einem Lichtspektakel, bei dem die Anwesenden genug Gelegenheit hatten, sich vollends zu betrinken. Statius' *Silva* 1,6 ist unser einziges Zeugnis, das eine solche öffentliche Feier schildert.

Der Text wirft ein grundsätzliches Problem auf: aus der Überschrift ist zu erkennen, daß das Gedicht für den ersten Dezember konzipiert ist; die Saturnalien begannen hingegen nicht vor dem 14. Dezember. Soll man nun, wie manche tun, annehmen, Domitian habe aufgrund absoluter Herrschaft einfach die Saturnalienfeier auf den ersten Dezember verlegt und sozusagen „kaiserliche Saturnalien“ ausrufen lassen, zum Zeichen, daß er auch Herrscher über die Zeit sei? Das scheint wenig glaubhaft und mehr eine weltfremde Philologenrekonstruktion aufgrund eindeutiger Quellenlage. Aber Statius' Einführung in das erste Buch weist auf das Ereignis folgendermaßen, allerdings fragmentarisch, hin:

In fine sunt kalendae Decembres, quibus utique †eseditur†: noctem enim illam felicissimam et voluptatibus publicis inexpertam...“

Am Schluß steht der „01.12.“, an dem jedenfalls †eseditur†: denn jene glücklichste Nacht, deren öffentliche Freuden (bis dahin) unbekannt waren...

Leider bricht der Text an dieser Stelle ab; er hätte vermutlich sehr zur Klärung der Veröffentlichungsumstände beigetragen.

Zur Lösung dieses Problems läßt sich ein anderes, auf den ersten Blick nicht mit ihm verbundenes, anknüpfen: Aus Statius' *Praefatio* wissen wir, daß er Gedichte veröffentlichte, die im Laufe eines oder zweier Tage geschrieben wurden, unter Zeitnot und zumindest fallweise im Auftrag. M. Rühl (*Literatur gewordener Augenblick: 2004*) sieht in Statius den „Chronisten“ der Ereignisse, geht aber an anderen Stellen auch davon aus, daß das Gedicht irgendwie direkt in das Festereignis mit eingebunden war. Wie soll man sich das vorstellen? Kaum werden kurz nach Vollzug der geschilderten Ereignisse (Speisung, Kämpfe, Feuer) Passagen des Gedichtes singend vorgetragen worden sein: etwas zu kommentieren, was soeben geschehen ist, dürfte wenig publikumswirksam gewesen sein. Nun wäre durchaus möglich, daß Statius direkt im Anschluß an die Feierlichkeiten, am nächsten oder übernächsten Tag, dieses Gedicht verfaßte. Etwas Ähnliches behauptet er in der *Praefatio* zum zweiten Buch der Silven: er habe gleich nach der Zirkusvorführung eines Löwen diesen beschrieben und das Gedicht dem Kaiser Domitian hinterbracht. Aber es ist kaum glaubhaft, daß gleich am nächsten Tag das Gedicht aushing oder öffentlich vorgestellt wurde: die Feier war ja beendet und das Publikum zerstreut. Und für ein Huldigungsgedicht an Domitian ist der Ton der Hendekasyllaben doch zu öffentlich. Damit bliebe übrig, daß es sich um ein für einen kleineren Kreis gedachtes Erinnerungsgedicht handele, das weder für den Princeps selbst bestimmt war noch zur öffentlichen Aufführung kam; hierfür wiederum scheint es mir aber viel zu wenig auf einen bestimmten, kleinen Personenkreis zugeschnitten zu sein.

Deswegen sollte man eine weitere Option erwägen, die ein Pendant im 16. Jh. findet: In protestantischen Universitäten war es üblich, Studenten auf das Eintreffen einer Mondfinsternis durch einen kurzen, poetischen Text aufmerksam zu machen, der im Nachhinein auch veröffentlicht werden konnte. Als Veröffentlichung konnte dieser das Futur des ursprünglichen Textes bewahren, aber auch in die Vergangenheit umgeschrieben werden. Könnte dies vielleicht auch bei Statius' Gelegenheitsgedicht der Fall gewesen sein? Ankündigungen zu Ereignissen im Theater haben die „Graffiti“ in Pompeii uns einige bewahrt; ein bekannter Fall hat folgenden Wortlaut:

A. SSVETTII.CERII / AEDILIS.FAMILIA.GLADIATORIA PVGNABIT. / POMPEIS. PR. X. IVNIAS.VENATIO.ET VELA. / ERVNT.

Die Gladiatorentruppe des Ädilen S. Suettius Cerius wird am 31. Mai in Pompeji kämpfen. Es wird eine Tierhetze und Sonnensegel geben. Solch Werbung konnte sicherlich auch auf Bronzetafeln angebracht sein, wenn es sich um ein Ereignis handelte, das die politische Führung für die Nachwelt festhalten wollte; *in aes incidere* (u.ä.) ist die Wendung für die Veröffentlichung etwa von Gesetzestexten auf Bronzetafeln. Damit würde sich der fragmentarisch erhaltene Text der Silven-*Praefatio* erklären: *eseditur* ist eine Zusammenschreibung von *aes* (*scil. publicum*) *editur* mit mittelalterlich üblicher Vereinfachung des Diphtongs zu einfachem e. Statius schreibt also: „am Ende finden sich die Kalenden des Dezembers, an denen zumindest die Bronze veröffentlicht wird.“ Dies ist zu lesen als: „am Ende befindet sich das Gedicht, das zumindest am 01.12. als Bronzetafel ausgehängt wird.“ Wenn diese Interpretation richtig ist, dann weist das präsentische *editur* darauf hin, daß solche Vorankündigungen auf Bronzetafeln die Regel waren; das *utique/jedenfalls* wiederum grenzt das Gedicht selbst gegen die Datierung ab: es trägt den Titel „Erster Dezember“, freilich aber nur, weil an diesem Tag der Aushang geschah. Später wird Statius das Gedicht umgeschrieben haben und aus einer futurischen Handlung eine vergangene gemacht haben, die aber das Gegenwärtige des Geschehens durch hauptsächliches Verwenden des Präsens unterstreicht.

Für Statius wäre es ein Leichtes gewesen, den Text, der als Ankündigung wohl im Futur stehen würde, für die Buchveröffentlichung in die Vergangenheit umzuschreiben. Ein Relikt davon könnte sich in v. 16 finden: die Handschriften überliefern für *cadit* (*es fällt*) auch *cadet* (*es wird fallen*). Aber auch in der vorliegenden Form läßt sich das Gedicht als Ankündigung lesen. Man sollte dann nur annehmen, daß der Leser vor sich eine abgeschlossene, aber eben in der Zukunft abgeschlossene Handlung präsentiert bekommt, die in ihm das Interesse weckt, an einem solchen Ereignis teilzunehmen, dessen Einzelheiten ja schon so

beschrieben wurden, als wären sie bereits geschehen. Das ist eine mögliche Interpretation, aber sie erweiterte die Kluft zwischen Kunstwerk und Publikum.

II. Schwarzmeernüsse, Haselnüsse

Man kann also als Arbeitshypothese annehmen, daß es sich bei vorliegendem Gedicht um die Überarbeitung einer Festtagsankündigung handelt, die zum 01.12. vielleicht in Form einer Bronzetafel herausgegeben wurde und bei der Bevölkerung Roms mit einem in zwei Wochen anstehenden Ereignis wirbt. Dies wiederum erklärt einige Seltsamkeiten, die ohne diese Annahme teils durchaus, teils aber noch gar nicht aufgefallen sind: Seltsam ist, daß das von Statius geschilderte Programm so ganz ohne Zwischenfälle abgelaufen sein soll. Sollte nicht etwas Erzählenswertes beim Verteilen der Süßigkeiten, bei den Kampfspielen oder der Nachtfeier geschehen sein, das einer Ekphrasis den Weg gebahnt hätte? Gerade hierdurch hätte doch der ehemalige Zuschauer des Ereignisses besonders gedenken können; stattdessen erhält er nur vage, und wie man später sehen wird, auch irreführende Informationen. Wenn man also annimmt, daß Statius entweder eine Vorankündigung umformulierte oder zumindest sein Gedicht auf dem Hintergrund einer Vorankündigung verfaßte, dann sähe jene folgendermaßen aus:

Proöm: Anstelle eines gewöhnlichen Musenanrufes an Apoll und die Musen weist Statius diese ausdrücklich zurück; dies ist inzwischen schon Konvention geworden: Hatte noch Vergil am Anfang seiner *Georgica* statt der Musen die ländlichen Gottheiten angerufen, dann aber Apoll und Minerva einbezogen, so lehnte Ovid alles in seinem Proöm zur *Ars amatoria* ab bis auf die eigene Erfahrung. *Feriae* bzw. die *feriati dies* waren religiöse Festtage, an denen die Arbeit ruhte, jedoch gemeinschaftlich gefeiert wurde; dies heißt allerdings, daß Apoll, Minerva und die Musen implizit auch ein Fest feiern sollen, nur außerhalb Roms. Wenn sie Statius zum ersten Januar wieder zurückrufen will, heißt dies, daß die Saturnalien derzeit schon ausgedehnt vom 14.–30. Dezember waren. Statt der ernstesten Götter der Musik (Apoll), Weisheit (Minerva) und der verschiedenen, konventionellen Dichtung (Musae) wünscht er sich die personifizierten Karnevalsgötter Dezember (besoffen), Iocus (lachend) und die Sales (erotisch provokant), um den einen Tag zu feiern, der durch Domitian (nie mit Eigennamen, sondern entweder Caesar oder *dux* genannt) glücklich wurde, aber auch Domitian glücklich machte. Die letzten beiden Wörter sind schwer zu deuten, da das überlieferte Wort *parcen* keinen Sinn gibt. Da der Gegenstand der Erzählung im

Feminin steht und ihm die Eigenschaft „betrunken“ zukommen muß, kann man an *noctem* (gemeint ist dann das nächtliche Trinken), *plebem* (was ich wegen der Häufung des Wortes im Gedicht bevorzugen würde), oder auch *partem* (Teil des Festes) denken. Das Proöm ist betont lustig und ließe sich unschwer als eine Ankündigung lesen (*refero* als: „wenn ich nun die Programmpunkte zitieren werde“).

1. Akt: Morgenröte: Von den *Vela*, den Sonnensegeln des Theaters werden eingelegte Früchte und Süßigkeiten heruntergelassen, sei es, daß sie an einem Seil hinabgleiten (*linea*), sei es, daß sie in geradlinigem Fluge (*linea*) hinabfallen. Der letzte Fall ist leicht vorstellbar, wenn sich eine hinreichend große Gruppe Sklaven auf die Tauen des Sonnensegels gesetzt haben (das dürfte kein Akrobatentstück sein: jeder Seemann wäre dazu in der Lage) und von dort aus die Süßigkeiten herabstreuten. Die Identifizierung der Früchte ist teils schwierig, wenn nicht unmöglich, teils liegt sie durch ihre Ortsbestimmung auf der Hand. Nüsse vom Schwarzen Meer dürften Haselnüsse sein, welche nach Plinius *nat. hist.* 15,88 (von ihrem angeblichen Ursprung) auch *Pontica nux* genannt werden; von den Berggipfeln Idumeas (Palästinas) kommen dagegen vermutlich Pistazien. Die Gegend von Damascus war bekannt für ihre Pflaumen; Caunos hingegen für getrocknete Feigen (*aerosa* möglicherweise, aber nicht in der üblichen Bedeutung von „kupferreich“ = *aes*, sondern unüblich in der von „luftreich, windig“ = *aer*, nämlich zum Trocknen günstig): beide dürften hier gedörft konserviert worden sein. Völlig im Dunkel liegt die Bedeutung von *gaiolus*: eine Verkleinerungsform von Gaius (wie angenommen) kommt nicht in Frage, da das -a des Eigennamens kurz ist, metrisch hier aber lang sein müßte. Sinn gäbe *Galliculi*, wenn es eine so bezeichnete Spezialität Oberitaliens (*Gallia Cisalpina*) gegeben hätte. In einer Reihe mit eingelegten Speisen muß man zudem annehmen, daß es auch auf ein Konfekt zu beziehen ist, das man vielleicht nach seinem Erfinder getauft hat. Da die folgenden Früchte einheimische sind, könnte man hier an eine einheimische denken; da sie zudem in Form von Gebäck oder Kuchen vorliegen, an einen Früchtekuchen. In der Liste fehlen auffällig die Rosinen, so daß vielleicht eine Art Rosinenkuchen gemeint ist (man denke an unsere Weihnachtsstollen; aber das ist reine Spekulation). *Lucunculi* sind dafür bekannt: grundsätzlich ein allgemeines Wort für Gebäck, meint es spezieller einen Pfannkuchen, der mit viel Honig gesüßt und auf Öl gebraten wird. *Amerinische* Dinge meint Äpfel oder eher doch Birnen, die an der Sonne getrocknet vielleicht zu einem Kuchen (*massa*) zusammengesetzt wurden. Von Mostkuchen spricht bereits Cato in *r.r.* 121; es ist eine italische Spezialität. Schließlich finden sich Datteln, die vielleicht in Honig (aufgedunsen?) gelegt sind. Statius vergleicht das Fallen der Speisen

mit dem Herbstregen, der unter den Sternzeichen der Hyaden und Pleiaden eintrifft: Dies spricht gegen ein Niederlassen der (dann in der Mitte durchbohrten) Speisen mittels langer Seile und für ein einfaches Fallenlassen aus der Höhe; bei den Früchten handelt es sich ja auch (wenn wenigstens die Nüsse geknackt sind) um leichte Dinge, keine Geschosse. Ohnehin dürfte die Physik hier eine Rolle spielen: Alleine schon aufgrund der Höhe des Amphitheaters müßten Schnüre, an denen Süßigkeiten hängen, vom Eigengewicht bedingt abreißen. Abgeschlossen wird der Akt mit einem Lob Domitians als irdischer Jupiter: Selbst wenn es auf den Feldern regnen würde, so regnete es auf die Zuschauer in der Stadt nur Süßigkeiten (es sind ja Sonnensegel gespannt).

Bei den herabfallenden Speisen handelt es sich also um keine außergewöhnlichen, luxuriösen; vielmehr sind es Kleinigkeiten, die mit heutigem Adventsgebäck vergleichbar sind und nur durch ihre poetische Umschreibung an Wert gewinnen. Ein überzeugendes Beispiel sind die Schwarzmeernüsse: Daß es gewöhnliche, italische Haselnüsse sind, ist klar; die Ursprünge der Haselnuß liegen auch weder am Pontos (=schwarzes Meer), noch wurde sie in antiker Zeit erst kultiviert. Aber sie trägt eben diesen exotischen Namen, der sich dann gut in einem Gedicht verwenden ließ, um aufzuzeigen, daß der Princeps Früchte aus fast seinem ganzen Reich (es fehlen allerdings Spezialitäten aus Gallien und Spanien) heranbringen ließ. Wenn man hier eine Ankündigung annehmen darf, dann erwartet der Zuschauer Exotisches und wird, ohne sich beklagen zu können, schließlich doch durch Gewöhnliches abgespeist.

2. *Akt*: Speisung der Vornehmen: Auf die als Auftakt herabfallenden Kleinigkeiten folgt ein teureres Mahl. Man könnte annehmen, daß dieses in den frühen Mittag fällt und wir dann eine Dreiteilung (Frühstück – Süßigkeiten, Mittag – Brotzeit, Abend – Vögel) wiedererkennen könnten, denn im Winter war der Tag kurz. Dabei muß man sich aber fragen, ob in diesem Falle nicht ein Vormittagsprogramm vorgesehen sein könnte: es wäre dann hier – untypisch für eine so minutiöse Beschreibung – ausgelassen. Deswegen wird die Lösung eine andere sein: Eine immense Menge an hübschen Jünglingen erscheint; die neuen Diener sind so schön, daß sie mit Ganymed, dem Götterdiener vom Idagebirge, verglichen werden. Das weist schon auf ihre Seltenheit hin und Statius würde dann unangemessen übertreiben, wenn er davon spräche, es wären ebensoviele wie sitzende Zuschauer. Vielmehr meint er wahrscheinlich, daß sie ebensoviele wären wie jene Gruppe, die zuvor implizit, aber nicht ausdrücklich genannt wurde: die auf dem Sonnensegel Sitzenden, welche die Leser der Ankündigung, die ja mit den technischen Vorgängen vertraut sind, als selbstverständlich ergänzen konnten. Diese neuen Diener verteilen Weißbrot (das natürlich als besser

galt) sowie in serviettenähnlichem Material eingeschlagene Eßpakete (anders läßt sich *mappa* nicht erklären: es muß etwas darin befindlich sein) und noch feineres (*lautiores*: gewaschenes, dh. sauberes), aber nicht identifiziertes Essen. Dazu wird Wein gereicht, möglicherweise mit eingeriebenem Ziegenkäse versetzt (wie im alten Griechenland üblich), denn *marcida* kann kaum „ranzig“ meinen, sondern muß etwas Positives bezeichnen. Bedient wird hier also der bessere Teil der römischen Bevölkerung: *Orbem, qua melior severiorque est*.

Die bessere Bevölkerung (*melior severiorque*) befindet sich in den unteren Reihen sowie offensichtlich am Boden (*orbem*) des Amphitheaters selbst, direkt vor den Sitzreihen. Bis hierhin reichten die Sonnensegel nicht; und so ist ein weiteres Argument für ein Ausstreuen der erstgenannten Süßigkeiten die Architektur des Amphitheaters: nur die einfachere Bevölkerung, auf den höheren Sitzen, bekam die Nüsse; die gehobene Bevölkerung hingegen nimmt ein kleines Mahl ein.

Annona, eigentlich der Jahresertrag an Getreide, auch der Marktpreis für Korn, wird hier als Göttin der Speisungen betrachtet. Sie kenne diesen einen Tag nicht: Dies muß heißen, daß an diesem Tage der Getreidepreis keinen Sinn machen würde, da alles (eben das obengenannte Weißbrot) kostenlos und im Überfluß zur Verfügung gestellt wird. Auf diesen Zustand verweist dann der Vergleich mit dem Goldenen Zeitalter der Vorzeit: Selbst wenn man Jupiters Jahrhunderte des Silbernen Zeitalters und das Goldene (des Saturn) heranziehen wolle, dann müsse man doch zugeben, daß auch damals weder so freigiebig der Wein geflossen sei noch in so später Jahreszeit (es ist ja Dezember) eine Ernte eingefahren wurde. Dies macht Domitian zu einem Gott, der sogar den Gott der Saturnalien, Saturn selbst, übertroffen hat.

Statius zählt nun die Anwesenden auf: *parvi* sind wahlweise Kinder oder Sklaven. Vermutlich ist hier die Bedeutung von „Kinder“ vorzuziehen, da ausdrücklich auf den Einzug der Sklaven zur *sparsio* später verwiesen wird. Es folgen mit den Frauen die zweite Gruppe, die gesellschaftlich außerhalb der politischen Tätigkeit standen, dann in aufsteigender Folge die drei Stände: Plebs, Ritter, Senat. Da es sich hier aber um die gehobene Bevölkerung handelt, beginnend mit der stadtrömischen und sicherlich auserlesenen Plebs, darf das Folgende nicht im Sinne einer allgemeinen Verbrüderung gesehen werden. Ausdrücklich weist Statius auf die Rolle der Saturnalien hin: Sie speisen gemeinsam, da die Freiheit der Feier die Rücksicht auf die Ständeordnung und die dazugehörige Ehrfurcht ausgesetzt hat. Und schließlich kommt er – isolierend – auf den über dem Senatorenstand stehenden Princeps selbst, der für diesen Anlaß die Bevölkerung behandelte, als gehöre er als Genosse zu ihnen, ein Tag, an dem es dem einfachs-

ten (jedoch freien) Mann möglich war, durch Zufall am „Tisch“ des Führers (*ducis*) der römischen Welt zu sitzen und davon sicherlich sein Leben lang erzählen zu können. Dies ist liebesdienerisch; aber genommen als öffentliche Ankündigung für ein großes Publikum, genommen als Propaganda für den Prinzipat, ist es nichts anderes, als was man erwarten dürfte: es ist wie eine Lotterie, deren Hauptgewinn ein Essen mit einem Popstar verspricht.

3. *Akt*: groteske Gladiatorenspiele: Es folgt ein Programmpunkt, der den Saturnalien angemessen ist: Während man noch ruft und schlemmt, hätte man fast verpaßt, daß es etwas an „leichter“ (*levis* ist bewußt gesetzt und hier positiv) Unterhaltung auf der Bühne zu sehen gibt. Auftritt eine Gruppe von Frauen, die wie Amazonen gekleidet sind (dh. leicht bekleidet, möglicherweise bewaffnet, aber unklar, wie: *insciusque ferri* könnte bedeuten, daß Frauen grundsätzlich nichts von Waffen, aber auch, daß sie selbst hier nichts von Eisenwaffen verstehen) sowie eine weitere Gruppe von Zwergen (die Bemerkung, ihre Natur hätte sie zu einer verknoteten Kugel zusammengebunden, könnte von Verkrüppelungen zeugen, ist aber schwer zu verstehen: vielleicht ein Akrobatenstück; vielleicht einfach nur eng zusammengedrängt). Diese Gruppen sind denkbar geeignet als „verkehrte Welt“ der Gladiatorenspiele. Möglicherweise kämpfen sie gegeneinander, scheinen aber nicht wirklich gefährlich zu sein: zwar spricht Statius davon, daß sie einerseits Wunden austeilen, handgreiflich werden und sich den Tod androhen, andererseits aber lachen Mars und Virtus, die sonst, hier aber nicht, blutig ist. Der Abschnitt endet mit einem seltsamen Punkt und einer ethnographischen Anspielung: Nicht nur Mars und Virtus schauen zu, sondern auch Kraniche, die im Begriff sind, zu fallen. Sie sehen, daß diese „Faustkämpfer“ wilder seien als jene Pygmäen, deren jährlicher Kampf mit den Kranichen immer wieder erwähnt und auch in Wandmalereien dargestellt wird. Die Bezeichnung der Zwerge als *pugiles*/Faustkämpfer könnte klären, daß der Kampf zwischen Amazonen und Zwergen ohne Waffen (zumindest der Zwerge) ausgeführt wird. Daß die Kraniche fallen werden, kann man zweierlei auslegen: Tatsächlich wird in der folgenden *sparsio* suggeriert, Tiere vom Nil – und damit auch Kraniche – fielen vom Himmel herab und würden zum Opfer der nun speisenden Bevölkerung; das ist aber aus praktischen Erwägungen unglaublich oder zumindest nur zu einem ganz geringen Teil der Fall. Der Satz läßt sich aber auch ganz anders lesen: Ebenso, wie Mars und Virtus ja nicht tatsächlich anwesend sind, ist auch die Anwesenheit der Kraniche nur vorgestellt. Sie aber sind zukünftige Opfer der Raubzüge (*vagis rapinis*) der Pygmäen, mit welchen sie sich der Legende nach in einem permanenten Krieg befinden. Diese doppelte Bedeutung des Satzes wäre gewollt, besonders wenn es sich um einen Ankündi-

gungstext handelt: Statius würde die Erwartung wecken, es könnte tatsächlich Kranich-Fleisch zu Essen geben; man könnte ihm aber auch keinen Vorwurf machen, wenn sich am Ende diese Erwartung nicht erfüllt haben wird.

4. Akt: Abend, *sparsio*. Diese Schilderung teilt sich in zwei Hälften, wird aber dadurch zusammengehalten, daß in den ersten beiden Versen schon das Ziel, die *sparsio de missilia*, genannt wird. Dieses staatliche Ausstreuen von Geschenken war traditionell zu bestimmten Gelegenheiten. Bei den Saturnalien richteten sie sich vornehmlich an die Sklaven, die sogenannten *strenae* dagegen, welche am ersten Januar verteilt wurden, richteten sich an die römische Bürgerschaft (und sollten sich in Form der *étrennes* noch im Frankreich des 19. Jh. halten: hierzu später). Zuerst nennt Statius eine Reihe von Teilnehmern am Gastmahl, die offensichtlich jetzt erst hinzukommen. Ganz klar ist der Text aber nicht: Es könnte sich auch um die Beschreibung weiterer Spiele handeln oder um Hinweise auf musikalische Beilagen, doch das scheint mir wenig überzeugend: nur wenigen Personengruppen wird hier eine Funktion zugeteilt. Auch wird nicht klar, was die wenigen, denen eine Handlung zugeteilt werden kann, in welcher Reihenfolge denn gemacht haben sollen: Soll man sich vorstellen, daß Prostituierte sich öffentlich auszogen? Im Dezember? Und wieviele und warum nicht nur eine? Klatschen die Lydierinnen, während die Spanier auf Zimbel und Glocke spielen? Warum fehlt dann die Nennung einer Flöte oder gar der für ein großes Theater eher angemessenen Wasserorgel? Und soll dann etwa, anachronistisch-provokant formuliert, eine Gruppe von Verkäufern herumgehen, die Streichhölzer und Weihnachtskugeln anbieten? Ein solches Bild ist nicht kohärent. Eher wird die allgemeine Ausgelassenheit gezeichnet, indem (den Saturnalien angemessen) sich der Blick auf die einfachste Bevölkerung, die Sklaven, richtet. Möglicherweise waren Vertreter dieser Schicht zur Teilnahme am Fest ausgesucht worden, so daß sich das „jetzt treten ein“ erklärt. Gewöhnlich saßen die Sklaven auf den höchsten Stellen des Theaters, aber gerade über den Anlaß der Saturnalien ist es denkbar, daß sie hier in die Mitte des Amphitheaters eintreten; sicherlich eine „schauenswerte“ Gruppe, die stellvertretend für den Sklavenstand agieren soll. Das wird unterstützt durch die erwähnten Gruppen: Genannt werden zuerst die einfachen Prostituierten, dann die der Schauspieler im weitesten Sinne (Mimus: die Frauen begeistern durch Körper, die Männer durch Kunst): beide rekrutierten sich aus Sklaven und hatten ein denkbar schlechtes soziales Ansehen. Dann folgen Lydierinnen (*tumentes* als typische Ammen, oder *timentes*?) und – wohl weibliche – Keltiberer, die rhythmische Musik machen. Darauf eine große Schar Syrer: Sie waren als Sklaven beliebt (Catull schilderte sie vor anderthalb Jahrhunderten als die typischen Sänftenträger) und sind deswegen

wohl als Vertreter des männlichen Sklavenvolkes ausgewählt. Sie machen ebenfalls laute Geräusche (der Syrer töst, lärmt, schnaubt, murr). Die *Scenica Plebs*, die nun zu sehen ist, kann wohl nicht noch einmal Schauspieler meinen: diese waren schon vorher erwähnt. Vielmehr läßt der die Aufzählung beschließende Berufsstand vermuten, daß es sich um Leute handelt, die in ihrem Beruf wie Schauspieler agieren: Marktschreier oder zumindest mit An- und Verkauf beschäftigte Sklaven, die von einer *scaena* (*Podest*) herab agieren. Der Schwefel-Glashändler ist darunter ein sicherlich junger Beruf, wie derzeit üblich organisiert in einem *Collegium*: Rom importiert den für das Desinfizieren von Fässern nötigen Schwefel wohl im Tausch gegen das Abfallprodukt seiner Glasindustrie (die seit Augustus existierte), zerbrochenes Glas (sogenanntes „Bruchglas“), das aber immer noch weiterverarbeitet werden kann. Ein solcher Verkehr in großem Stil läßt sich durch einen Schiffsfund, allerdings erst aus einer Zeit um das Jahr 1025, im türkischen Hafen von Serçe belegen: drei Tonnen Altglas, sicherlich bestimmt zum Recyclen. Ähnlich spezialisierte Handelskollegien lassen sich beispielsweise in der Provinz Raetien (Bayern) nachweisen: hier handelten sie mit Geschirr und Weihrauch.

Während des Eintritts dieser Bevölkerungsgruppe findet nun die offizielle *sparsio* statt: Es fallen – sicherlich nicht ganze und sicherlich gebratene – Vögel herab, in solchen Mengen, daß es wie eine Wolke aussieht (also Fleischteile) und daß es niemanden gibt, der jemand anderem etwas wegnehmen wollte (*desunt qui rapiant / es gibt keinen, der andere berauben möchte*), da sich jeder den Bausch seines Kleides damit leicht füllen kann. Sicherlich werden die Fleischteile wiederum, wie vorher die Nüsse, von den *Vela* herabgeworfen, und damit ist wieder die einfache Bevölkerung bevorzugt. Wie die Vornehmeren bedient werden, muß man sich denken, aber ein Senator, der nach heruntergeworfenen Vogelteilen grabscht, ist nur schwer vorstellbar. Die Vögel scheinen exotische zu sein, sind aber tatsächlich solche, wie man sie in Rom im Dezember leicht anbieten konnte, wenn man nur berücksichtigt, was Statius schon angelegentlich der Schwarzmeernuß (= Haselnuß) fertigbrachte: Eine exotische Gegend wird zitiert und dadurch auch ein exotisches Angebot vorgegaukelt; in Wirklichkeit aber handelt es sich um – für die Metropole Rom – Allerweltsware. Deswegen können die Nilvögel nicht den Flamingo oder Kranich meinen, die zwar gegessen wurden, aber als Delikatessen galten; es werden vielmehr die Zugvögel Turteltaube oder Wachtel, die man leicht in Rom halten konnte, gewesen sein. Dasselbe gilt für den Vogel der Phasis (= Fasan) und den der Numider (= Perlhuhn, cf. Mart. 3,58,15). Dennoch ist natürlich gerade für die einfachste Bevölkerung Roms eine solche fleischreiche Nahrung ein Ereignis gewesen, das den er-

wünschten (und hier als erwünscht angekündigten) frenetischen Beifall nach sich gezogen haben muß. Domitian aber als *dominus* (Herr) an den Saturnalien anzurufen, wird ausdrücklich verboten und implizit zum Übertreten des Verbots aufgefordert. Alles ist erlaubt an den Saturnalien, nur nicht den Herren Herren zu nennen. Hier kann angenommen werden, daß in der Ankündigung genau diese Verse gestanden haben – Domitian hat es bereits bei Verfertigung der Bronzetafel verboten, ihn zu feiern, und dies gerade dadurch geboten.

5. *Akt*: Feuerspiele. Kaum ist die Sonne untergegangen, da senkt sich auf die Arena in ihrer Mitte ein *flammeus orbis*, der die Nacht erhellt, aber nicht mit der Sonne, sondern den Sternen, insbesondere dem Sternbild der *Corona* (Krone der Ariadne aus Knossos) verglichen wird. Man hat angenommen, daß von einem im Zentrum des Theaters stehenden Mastbaum ein Luster herabgelassen worden sei, aber das ist nicht die einzige Möglichkeit, und auch wohl eine wenig wirkungsvolle. Stattdessen sollte man lieber annehmen, daß von den Verstrebungstauen der *Vela* koordiniert, aber nicht miteinander verbunden, Seile mit Leuchtern herabsinken. Auch sie geben, beim runden Bau des Amphitheaters, einen *orbis/Kreis*, lassen sich aber bei weitem besser mit dem Sternenhimmel vergleichen. Daß das Sternbild der *Corona* hier hervorgehoben wird, läßt auf eine Ähnlichkeit des Lichtspektakels schließen: Seine Hauptsterne ergeben ein langgezogenes Halboval, und ein solches müßte dem Zuschauer, der ja nur in eine Richtung schaut, auch beim Niedersenken von Lichtern (Fackeln oder Öllampen) von den *Vela* erschienen sein. Als Folge verlassen die personifizierten Gottheiten Ruhe (*Quies*) und Schlaf (*Somnus*) die Stadt und gehen, wie eingangs Apoll, Minerva und die Musen, zu anderen Städten über. Statius faßt zusammen und bezieht sich in die Handlung mit ein: Wer könnte schon die richtigen Worte für all das Gebotene finden: Schauspiele (Kämpfe von Amazonen und Zwergen), Späße, Gastmahl und kostenlose Speisung, schließlich Alkohol (*Lyaeus* = Bacchus)? Erst spät schläft der Dichter, stellvertretend für das Publikum, durch den Rausch bedingt ein. Zuletzt – in etwas, das man eine *Epistrophe patris patriae* (=Anrufung des Vaters des Vaterlands) nennen könnte – lobt er noch den Tag als unvergeßlich, solange nur die sieben Berge Roms, der Tiber (bzw. die Gottheit), Rom selbst und schließlich das Kapitol stehen werden; und dieses Lob ist gerichtet an den Princeps selber: sein Rom ist es und nur ihm zu verdanken, daß das Kapitol steht. Das ist diesmal keine Übertreibung. Schon mit Vespasian hatte der Wiederaufbau des 69 im Zuge der Bürgerkriege zerstörten Kapitols begonnen; Domitian stellte schließlich den Jupitertempel, das bedeutendste Bauwerk, wieder her.

III. Propaganda

Wenn man Statius' Gedicht als Vorankündigung, als Werbetafel für ein in zwei Wochen stattfindendes Großereignis liest, läßt sich ihm eine wirkliche Funktion im Leben des 1. Jh.s zuweisen: nicht anders als die in Prosa verfaßten Ankündigungen, die man aus Pompeii kennt, aber eben des Ereignisses und der Größe der Metropole angemessen. Tut man dies nicht, muß man annehmen, daß das Gedicht irgendwie vorgetragen oder in Umlauf gebracht wurde noch während der Dauer der Saturnalien. Hierfür wäre durchaus die Zeit vorhanden, selbst wenn das Gedicht erst zwei Tage (nach Ernüchterung des Poeten) später verfaßt sein sollte. Natürlich könnte es auch dem Princeps selbst geschickt worden sein, aber darüber hinaus öffentlich verbreitet. Die Deutung des propagandistischen Inhalts wird in jedem Fall gleich sein: Das Ereignis ist oder wird von Statius eingeteilt nach dem derzeit für das Theater gängigen Fünfaktschema und, wie es für ein Theaterstück (ob Tragödie, Komödie oder Mimus) nicht unüblich war, von Sonnenauf- bis -untergang; dies verleiht dem Gedicht Einheit. Gepriesen wird die Außerordentlichkeit Roms im Vergleich zu anderen Städten (in welche die Gottheiten *Quies* und *Somnus* ausweichen sollen): hier kommen Güter und Menschen aus allen Teilen des Mittelmeers (die transalpinen Regionen werden allerdings ausgespart) zusammen. Damit spricht Domitian das Gemeinschaftsgefühl aller Stadtrömer an. Es ist auch immer wieder eine Propaganda für den Princeps, indem er zuerst mit Jupiter (Domitians besonderes Verhältnis zu Jupiter kommt in der Wiederherstellung seines Tempels wirkungsvoll zum Ausdruck; hier wirkt er auch als Regengott von Süßigkeiten), dann sogar mit Saturn verglichen wird. Seine außerhalb der Gesellschaft gestellte Position kommt in der Aufzählung freier Bürger bis zum Senat zum Ausdruck, der die Anwesenheit des Princeps gegenübergestellt wird; seine außerordentliche *Modestia* zeigt sich darin, daß er die Fiktion der Saturnalien bewahrt, indem er seine Akklamation nicht wünscht (und natürlich dennoch erwartet). Statius gelingt es aber auch noch, sich selbst im Gedicht in ein gutes Licht zu setzen: Indem er den Dichter als betrunkenen Sprecher einschlafen läßt, zeigt er, teilzunehmen und sich dem Gesetz der Saturnalien zu fügen. Auch in etwas anderem gelingt es ihm, die eigene *modestia* / *bescheidene Zurückhaltung* zu wahren: Er konstruiert nicht eine besondere Beziehung der eigenen Person zum Princeps, wie er es an anderen Stellen tut; er bleibt lediglich ganz gewöhnlicher Feiernder und (fiktiver) Chronist der Ereignisse.

Text:

- P. Papini Stati, *Silvae*, rec. A. Marastoni, Leipzig, 1961
 V. Hunink (Hrsg.), *Glücklich ist dieser Ort! 1000 Graffiti aus Pompeji*, lat./dt. Stuttgart, 2011
 Heinz Wissmüller, *Statius, Silvae. Das lyrische Werk in neuer Übersetzung und Erläuterungen*, Neustadt (Aisch), 1990

Literatur:

- D. Baudy, *Strenarum commercium*, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 130 (1987), S. 1–28.
 H. Cancik, 1965, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Hildesheim, 1965
 J. H. D'Arms, *Performing Culture. Roman Spectacle and the Banquets of the Powerful*, in: Bergmann-Kondoleon (Hrsg.), *The Art of Ancient Spectacle, Studies in the History of Art* 56, New Haven/ London, 1999, S. 301–319
 E. Flaig, *Spiele und politische Integration*, in: E. Flaig (Hrsg.), *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom. Historische Semantik I.*, Göttingen, 2003, S. 232–260
 Ch. P. Jones, *Dinner Theater*, in: W. J. Slater (Hrsg.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor, 1991, S. 185–198
 C. E. Newlands, *The Emperor's Saturnalia, Statius Silvae 1,6*, in: A. J. Boyle – W. J. Dominique, (Hrsg.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden/Bonn, 2003, S. 499–522
 M. Rühl, *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung*, Berlin/New York, 2004, S. 329–341
 I. Simon, *Un aspect des largesses impériales: les sparsiones de missilia à rome*, in: *Revue Historique* 648 (2008/4), S. 763–788
 P. Veyne, *Brot und Spiele. Gesellschaftliche Macht und politische Herrschaft in der Antike (Theorie und Gesellschaft 11)*, Frankfurt, 1988 (= Übers. aus dem Frz., Orig. 1976)

APULEIUS VON MADAURA

(ca. 123 – nach 170)

Apologia cap. 9

*Florea serta, meum mel, et haec tibi carmina dono,
 carmina dono tibi, serta tuo Genio,
 carmina, uti, Critia, lux haec optata canatur,
 quae bis septeno vere tibi remeat,
 serta autem, ut laeto tibi tempore tempora vernalia,
 aetatis florem floribus ut decoret.* 5
*Tu mihi des contra pro verno flore tuum ver, (das: HSS)
 ut nostra exuperes munera muneribus:
 pro implexis sertis complexum corpore redde
 proque rosis oris savia purpurei.* 10
*quod si animam inspires donaci, iam carmina nostra
 cedent victa tuo dulciloquo calamo.*
 (Bzw. v. 11 nach den HSS:)
quod si animum inspires dona et iam carmina nostra

Einen Blumenstrauch, mein Honig, und diese Lieder schenke ich Dir. Die Lieder schenke ich Dir, den Strauch deinem Genius. Lieder, damit – oh Critias – dieses erwünschte Licht (dh. Geburtstag) besungen wird, welches Dir mit dem 27ten Frühling zurückkommt. Den Strauch aber, damit zu froher Zeit (tempore) Dir Deine Schläfe (tempora) einen Bartflaum bekomme, (5) damit Du die Blüte Deines Alters mit Blüten zierst. Du gib (bzw. nach den Handschriften „das“ = gibst) mir statt der Frühlings-Blüte Deinen Frühling, damit Du mein Geschenk mit Geschenken übertriffst. Statt des verschlungenen Straußes gib mir mit dem Körper eine Umschlingung, und für die Rosen Küsse Deines purpurnen Mundes. (10)

(Das letzte Distichon ist alternativ zu verstehen; die Handschriften haben:) *Wenn Du aber (darüber hinaus) den Mut (animum) anfachst, dann werden die Geschenke und auch schon meine Lieder weichen, besiegt von Deinem süßklingenden Rohr (=Rohrpfiffe?).*

(Nach moderner Lesart und der Konjektur von Haupt hieße es:) *Wenn Du aber in das Schilfrohr Deinen Atem (animam) einbläst, dann werden unsere Lieder besiegt weichen vor Deinem süßklingenden Rohr (=Rohrpfeiffe).*

I. Das zweite Jahrhundert

Wohl zwischen 158–159 n. Chr. mußte sich Apuleius, der heute vor allem als Verfasser des phantastischen Romans *Der Goldene Esel* bekannt ist, in einem Prozeß vor dem Vorwurf der Zauberei verteidigen, vielleicht. Der Prozeß fand in Tripolis (dem damaligen Oea) unter dem Vorsitz des Prokonsul Claudius Maximus statt; Kläger waren enge Verwandte einer reichen Witwe, mit der sich der offensichtlich leicht jüngere Apuleius 155 verheiratet hatte. Vorgeworfen wurde ihm, daß er die Frau durch Zauberei gefügig gemacht hätte; da solch ein Vorwurf nur mit Indizien erhärtet werden kann, warf man ihm unter manch anderem auch ein für einen platonischen Philosophen, der er bekenndermaßen war, unziemliches Verfassen von erotischen Gedichten vor. In seiner Verteidigung zitiert er nun diese, und so ist das obenstehende Epigramm auf uns gekommen.

Von der lateinischen Poesie des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts ist uns erschreckend wenig überliefert. Fast haben wir nur noch Fragmente und Einzeldichtungen, die im Rahmen anderer Werke – Apuleius' Verteidigungsrede, Gellius' *Noctes Atticae*, Frontos Briefe – eingeschlossen wurden. Dasselbe gilt auch für die voraugusteische Poesie des zweiten, vorchristlichen Jahrhunderts, und hier ist interessanterweise zu bemerken, daß eben nämliche vorklassische Literatur gerade zu der Zeit des Apuleius in hohes Ansehen gekommen war. Beider Verschwinden über das Ende der Antike, oder vielleicht mehr noch über das Ende des mediterranen Polytheismus, läßt sicherlich einen analogen, möglicherweise sogar einen gleichen Grund erkennen. Apuleius läßt in seiner Verteidigungsrede die Kenntnis folgender präaugustischer Dichter der Kleinkunst durchblicken: die auch von Gellius geschätzte vorneoterische Trias Laevius, Valerius Aedituus und Lutatius Catulus, die Neoteriker Catullus, Calvus und Ticia. Von ihnen allen ist nur das Werk des Catull bis zu uns gekommen, und dies auch nur durch eine Verkettung glücklichster Zufälle in gerade einmal einer Handschrift. Als Dichten größerer Corpora gesellen sich noch der Satiriker Lucilius sowie Lucrez, der epikureische Lehrdichter hinzu, als Verfasser von Dramen Caecilius Statius und Ennius. Auch sie sind heute bis auf Lucrez verschwunden, und auch seine Überlieferung hing am seidenen Faden. An augusteischen Dichtern dagegen ist bei Apuleius natürlich Vergil omnipräsent,

sonst aber lassen sich nur Tibull und Properz nennen. Weder Ovid noch Horaz, auch nicht die Satiriker Persius und Juvenal, nicht einmal – obwohl Apuleius gerade die Kunst des Epigramms pflegte – Martial oder gar dem Seneca zugeschriebene Epigramme kommen bei ihm, der sich doch für seine Kenntnis der lateinischen Poesie viel zugute hält, vor. Daß er sie aber nicht gelesen habe, ist auszuschließen: das vorliegende Gedicht findet beispielsweise bei Martial (ep. 1,31 und 5,48) ein Gegenstück. Da also vermutet werden muß, daß diese Präsentation literarischer Kenntnisse ein Bekenntnis zu einer bestimmten literarischen Richtung ist, und da eine ganz analoge Geschmacksrichtung bei Apuleius' Zeitgenossen Fronto und Gellius zu beobachten ist, muß geschlußfolgert werden, daß der literarische Geschmack im zweiten nachchristlichen Jahrhundert ganz erheblich von dem unsrigen abwich. Das ist natürlich längst bekannt, und für diese Zeit hat sich der Begriff „Archaismus“ eingebürgert, auch sind plausible Gründe hierfür vorgebracht worden: Nachdem in augusteischer Zeit die großen poetischen Würfe geschahen, und nachdem sich die expressionistische Gegenbewegung in neronischer Zeit leergelaufen, der Klassizismus zu Zeiten Trajans erschöpft hatte, wäre den folgenden Generationen nichts anderes übrig geblieben als ein Rückgriff auf eine noch frühere Periode lateinischer Dichtkunst. Schließlich stellt diese Sichtweise auch ein Argument für den Verlust gerade dieser Poesie über das Mittelalter zur Verfügung: Es habe sich im Falle der vorneoterischen Dichtung um erste Versuche in noch sklavischer Abhängigkeit von hellenistischen Modellen gehandelt, im Falle der Archaisten aber um inhaltsberaubte Formspielereien.

Dies dürfte ein verkehrtes Urteil sein, das sich selbst erklärt aus der nachvollziehbaren, instinktiven Abwehrhaltung allem Unbekannten gegenüber: was wir nicht kennen, muß schlecht sein, sonst kennten wir es ja.

Im Gegenteil zeigen die wenigen Beispiele archaischer und archaistischer Kleinkunst die Höhe der derzeitigen Poesie und lassen schmerzlich empfinden, daß hier ein bedeutendes Stück europäischer Literatur verloren gegangen ist, das man nur mit dem Verschwinden des größten Teils der hellenistischen Literatur vergleichen kann, mit dem es vielleicht auch die Ursachen teilt. Was nämlich aus der lateinischen, paganen Poesie seit dem 2. Jh. bis zum Ausgang der Antike überhaupt überliefert ist, läßt eine ganz andere Erklärung plausibel scheinen als mangelnde Qualität: Umfangreich sind uns die *Disticha Catonis* erhalten, welche moralische Lehrverse zum Zwecke des Schulunterrichts präsentieren; umfangreich sind Epigramm-Listen auf die Monate und Jahreszeiten, die klassischen Dichter und ihre Werke, welche A. Riese in der sogenannten *Anthologia Latina* versammelte; vollständig liegt das vor allem epigrammatische Werk des Ausoni-

us vor, in dem Gedichte für den Schulunterricht eine bedeutende Rolle spielen. Daneben steht (fast) nur noch das panegyrische Werk eines Claudian, der sicherlich sein literarisches Überleben auch der Tatsache seiner Konversion zum Christentum zu verdanken hat, und dann die anschwellende Dichtung christlicher Prägung, die – wenn auch nicht immer mit Erfolg – ihre paganen Vorgänger überflüssig zu machen antrat. Das Überleben paganer Dichtung war damit offensichtlich essentiell mit ihrer Nutzung im Schulunterricht verknüpft; es fehlte für eine lange Zeit die Elite, die sich auch im höheren Alter an Poesie erfreute. Natürlich ist dies nur eine der Erklärungen für eine bedeutend vielschichtigeren Erscheinung. Aber für die oben genannten archaischen und archaisierenden Dichter ist sie hinreichend, denn hier handelt es sich um lyrische Kleindichtung und Epigramme, die keinen Sinn für die Schule machten und auch für das Verfassen etwa epigrammatischer Grabgedichte keinen Vorbildcharakter hatten (warum dann allerdings Martial erhalten blieb, bedürfte einer eigenen Erklärung). Nicht aus Qualitätsmangel, sondern genau umgekehrt aus dem mangelndem Interesse an Qualität ging der Großteil der Poesie eines Apuleius verloren.

II. Ein Knabe bläst die Flöte ...

Allerdings war die derzeit entstehende Poesie auch so anspruchsvoll, daß nur ein kleiner Zirkel hochgebildeter Elite sie zu schätzen verstand, und genau dies thematisiert Apuleius in seiner Verteidigungsrede: Er wendet sich beinahe ausschließlich an den Proconsul Claudius Maximus wie einen Gleichgesinnten und schließt immer wieder seine Ankläger aus diesem Kreis der Elite aus, indem er auf ihre barbarische Aussprache, ihren Mangel an Bildung, ihre Provinzialität hinweist. Sie nun hätten ihm das Verfassen eines erotischen Gedichtes als Laszivität vorgeworfen; er aber macht (oder scheint zu machen) klar, daß es sich um nichts als ein harmloses Geburtstagsgedicht handele, wie es in der hellenistischen und praeneoterischen Tradition gewöhnlich ist. Dazu noch wäre es für einen Freund geschrieben und priese dessen *puer* nicht unter eigenem Namen, sondern – wie gewöhnlich – unter griechischem Pseudonym. Stutzig macht allerdings, daß Apuleius nun, in der Gerichtsrede, sowohl Identität des Freundes wie seines *puer* preisgibt; aber man sollte erst einmal seiner Erklärung Glauben schenken und auf diesem Boden das Gedicht betrachten. Schon angelegentlich Catulls Persiflage war zur Sprache gekommen, daß bei einem Geburtstag ein Geschenk an das Geburtstagskind gemacht, dem Genius geopfert wird und im Gegenzug nichts anderes erwartet wird, als daß das Geburtstagskind dem Gratulanten

dankbare Liebe in einem sehr harmlosen Sinne entgegenbringen möge. Dies aber ist natürlich nur das Vorgehen unter Standesgleichen. Apuleius dichtet im Namen (und Auftrag?) eines Scribonius Laetus für einen *puer*, den er Critias nennt. Nun mag man harmlos daran glauben, daß hier der Sohn des Laetus gemeint sei: *puer* kann genau dies heißen – Knabe. Aber offensichtlich ist diese Lesart naiv: der Gratulant wünscht sich im Gegenzug alles andere als unschuldig-dankbare Kinderliebe; seine Jugend soll der *puer* ihm schenken und für den Strauß eine Umarmung, ganz zu schweigen von der Flöte, in die er blasen soll. Apuleius verteidigt sich auch gar nicht mit Verweis auf einen harmlosen Anlaß, daß etwa Laetus' Söhnlein ihn mit seiner Jugend erfreuen soll, ihn umarmen möge und ein einstudiertes Liedlein flöten. Er konzidiert sofort den erotischen Hintergrund und erklärt ihn nur mit Verweis auf das Traditionelle solcher Gedichte, ja, das spezifisch Platonische, denn Plato selber hätte solch Epigramme, von denen Apuleius auch zwei zitiert, verfaßt.

Puer heißt hier also, und auch dies ist eine gewöhnliche Bedeutung, Sklave. Lieder schenkt der Gratulant dem *puer* hier, Blumen seinem Genius. Im Gegenzug erwartet er von ihm körperliche Liebe, die möglicherweise nicht mehr Knabenliebe zu nennen ist, denn dem Sklaven wachsen mit 14 die ersten Barthaare, und er ist (was später wichtig sein wird) soeben ins geschlechtsreife Alter getreten: zwischen dem 14. und 16. Lebensjahr legte der Freie in augusteischer Zeit zu den Liberalia (17. März) die *toga virilis* an und zählte zur erwachsenen Bevölkerung. Damit ist das Gedicht aber nicht mehr ganz so unschuldig wie der Preis der Ephebenliebe, den man bei den (angeblichen) Epigrammen Platos findet. Vielmehr hat Apuleius sich zum Vorbild die Epigrammatiker der Hetärenliebe genommen, wie sie seit dem 3. Jh. v. Chr. auftauchen. Unter ihnen findet sich auch ein römischer Dichter, vermutlich sogar ein Zeitgenosse des Apuleius, ein gewisser Rufinus (AP 5,74):

Ἰέμπω σοί, Ροδόκλεια, τόδε στέφος, ἄνθεσι καλοῖς
 αὐτὸς ὑφ' ἡμετέραις πλεξάμενος παλάμαις.
 Ἔστι κρίνον, ῥοδὴ τε κάλυξ νοτερή τ' ἀνεμώνη
 καὶ νάρκισσος ὕγρὸς καὶ κυανανγὲς ἴον.
 Ταῦτα στεφανομένη, λήξον μέγανυχος ἐοῦσα
 ἀνθεῖς καὶ λήγεις καὶ σὺ καὶ ὁ στέφανος.

5

Rhodokleia, ich schicke Dir diesen Strauß, den ich selbst mit eigenen Händen aus schönen Blumen geflochten habe. Er besteht aus Lilie, Rosenknospe, Wasser-

lilie, feuchter Narzisse und blauem Veilchen. Mit diesen Blumen bekränzt höre auf, prahlerisch-stolz zu sein. (5) Du blühst und verblühst, wie auch der Kranz.

Man sieht, daß, selbst wenn er in der Verteidigungsrede (Ps-)Platos Epigramme zitiert, Apuleius vielmehr die erotischen, hellenistischen Dichter im Auge hatte, wie sie der *Kranz des Meleagros* gewunden vorlegte. In dieser Tradition stand aber auch Q. Lutatius Catulus. Dies mag dem Verständnis des Epigramms weiter förderlich sein. Vers 11 ist einheitlich überliefert als: *quod si animum inspires dona et iam carmina nostra / wenn du deinen „animus“ hineinhauchst, dann werden sowohl Geschenke wie schon meine Lieder* Nun bedeutet aber der Hauch, der Lebenshauch, im Lateinischen nicht *animus*, sondern *anima*, und so wurde es dann auch früh konjiziert. Auf diese naheliegende Überlegung folgte fast zwingend der nächste Schluß: Vers 12 spricht davon, daß der Knabe mit seinem *calamus* die Lieder des Poeten übertreffen werde. *Calamus* ist ein gängiges, poetisches, aus dem Griechischen übernommenes Wort für die Flöte, die – insbesondere die Hirtenflöte – aus Schilfrohr sein konnte. Wenn der Knabe seinen Lufthauch in etwas hereinblasen sollte, dann dürfte dies wohl die Flöte sein, schlußfolgerte man und kam auf das griechische Synonym für *calamus*: *donax*. Leicht war zu erklären, wie in der handschriftlichen Tradition ein *donaet* (in Handschriften abgekürzt vielleicht zu *dona&*) aus einem *donaci* hätte werden können, und so hat man dem Distichon nun eine schlüssige Bedeutung abgewonnen: wenn Du in die Flöte bläst, wird dein Lied auf der Flöte meins übertreffen. Problematisch sind hier nur zwei Dinge: Das Wort *donax* wird in der uns erhaltenen lateinischen Poesie, anders als *calamus*, nicht verwendet. Gut, dies könnte man mit dem archaischem Stil der Zeit begründen; möglicherweise ist es durchaus von einem der uns längst verloren gegangenen Praeneoteriker verwendet worden. Aber durch seine Verwendung tritt eine unschöne Doppelung auf: Der Knabe soll in die Flöte blasen, und mit der Flöte hätte er dann die Lieder besiegt; dies will mir wenig einleuchten. Apuleius' Technik ist es ja gerade umgekehrt, mit wortklangähnlichen Begriffen zu spielen, die nicht dieselbe Bedeutung haben: *tempore tempora vernent / damit zu dieser Zeit (tempore) die Schläfen (tempora) einen Bartflaum bekommen; pro verno flore tuum ver / für die Frühlings- (verno) Blüte (flore) deinen Frühling (ver)*. Das weibliche Substantiv *verna* ist zudem die Bezeichnung eines im Hausstand geborenen Sklaven; vermutlich war Critias eben ein solcher. Außerdem ergäbe die überlieferte Wendung *dona et iam carmina* durchaus einen Sinn, der das Epigramm künstlerisch abschliesse: Anfangs erwähnt Apuleius, daß er *carmina* dem Knaben, *serta* aber dem Genius spende. *Dona* wären hier also die *serta*, der Knabe würde am

Ende mit seiner „Flöte“ sowohl Blumenstrauß und Lieder übertreffen, und das Gedicht hätte auf seinen Anfang verwiesen (Ringkomposition). Wohin soll der Knabe dann aber seine *anima* hauchen? Das zu ergänzende Wort *calamus* steht viel zu fern, um dem Bild einen Sinn zu geben. Ein *animum inspires* gäbe zwar Sinn (=du machst mir Mut), man sieht aber nicht so recht, wozu der Knabe nun Mut machen solle, wenn er am Ende doch mit der Flöte dasteht.

Nun erinnere man sich an Apuleius' Kenntnis der Gedichte des Q. Lutatius Catulus, von dem uns nur Weniges überliefert ist, jedoch vielleicht genau das Richtige: sein Epigramm auf seine entflohene Seele. Dort imitierte er das griechische Wort *psyche* mit dem lateinischen *animus* in doppelter Bedeutung: einerseits als Synonym zu *anima* und Übersetzung des *Seelenhauches*, andererseits aber als die Mut machende Flüssigkeit des Weines und damit in Anklang an die Übersetzung von *Psyche* als *Seelenblut*. Genau hierauf könnte Apuleius in seiner Verwendung des Begriffes *animus* angespielt haben, und dies läßt eine – zugegebenermaßen pornographische, aber nicht fernliegende – neue Deutung des Wunsches zu, den der Gratulant von seinem Sklaven erfüllt bekommen haben will. Nichts anders als daß er es mit ihm zuerst auf „Französisch“ treibe (fellatio), wünscht er sich, und den Liedern, die er dann stammeln mag, stellt er den erigierten Penis, die Rute (*calamus*) des Sklaven gegenüber. Der 14. Geburtstag des Lustsklaven hat also einen besonderen Wert für den römischen Herren: Er kennzeichnet den Eintritt in die Geschlechtsreife seines ungleichen Partners und die Aufnahme einer anderen Stufe der Beziehung. Dies allerdings ist eine schon sehr derbe Lesart des Geburtstagsepigramms, die Apuleius letztlich nur rechtfertigen kann mit einem Verweis auf das berühmte Bekenntnis des Catull (c. 16):

*nam castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necesse est.*

Denn anständig muß der reine Poet selbst sein, seine Verse brauchen das nicht zu sein.

Aber manches spricht dafür, daß eine solche Deutung zwar intendiert von ihrem Verfasser sein kann, nicht aber die Lesart ist, die der Verfasser von seinen Lesern an dieser Stelle seines Werkes erwartet. Dies zu erklären, muß erst einmal auf die Unwahrscheinlichkeit hingewiesen werden, daß Apuleius tatsächlich ein solches Gedicht im Auftrag eines Scribonius Laetus für dessen Sklaven verfaßt hat: Wir befinden uns in Nordafrika im zweiten nachchristlichen Jahrhundert; der römische Name des Scribonius Laetus sowie die Tatsache, daß Apuleius ihn als

amicus bezeichnet, schließlich auch das hohe Niveau des Gedichtes sowie seine lateinische Sprache sprechen alle dafür, daß unter dieser Person ein Römer, Gutsherr, Gebildeter und in die Oberschicht integrierter Mann von hohem Ansehen verstanden werden soll. Einen solchen in einer Verteidigungsrede mit Namen zu nennen, darauf hinzuweisen, daß – wie Apuleius es tut – er tatsächlich einen seiner Sklaven gemeint habe, dessen Namen nur unterdrückt und durch ein Pseudonym ersetzt wurde, dürfte sehr der Reputation dieses Menschen geschadet haben. Ephebenliebe mag bei den alten Griechen kulturelle Sitte gewesen sein, nicht aber bei den Römern. Die nannten es Sex mit Minderjährigen und ahndeten es – im Verkehr mit Freien – auch gerichtlich (*lex Iulia de adulteriis et de stupro* seit 18 n. Chr.). Geduldet war zwar grundsätzlich die Liebe zu einem Haussklaven – die heute sogenannte „römisch-priapische Konfiguration“ –: sie hielt sich bis an die Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert, verlor also gerade in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts an Akzeptanz. Auch genoß sie nie eine besondere Hochschätzung (wie etwa die griechische Ephebenliebe); der Sklave mußte zumindest minderjährig sein und die passive Rolle einnehmen. Nun wurde der erwähnte Critias aber vierzehn und trat gerade aus dieser sexuellen Minderjährigkeit heraus (vgl. dazu auch das nächste Kapitel), und das machte die Sache schlimmer. Also handelte es sich um ein unziemliches Verhältnis, bei welcher der Herr – wenn die obengenannte Interpretation des „Rohres“ richtig ist – auch noch in die unterliegende Position kommen konnte, noch mehr: zu einem willigen Vergewaltigten gedemütigt wurde, öffentlich, von Apuleius zu seiner Verteidigung. Noch darüber hinaus handelt es sich bei dem Herren um einen älteren Menschen, der mutmaßlich verheiratet war. Vor Gericht hier öffentlich zu werden, wird einen Scribonius Laetus kaum belustigt haben. Das alles ist so unwahrscheinlich wie die Realität des ganzen Gerichtsprozesses überhaupt.

III. Apuleius der Magier

Man hat ausgerechnet, daß zum Vortrag der Rede – und zwar ohne Zeugenbefragung und Zwischenrufe – mindestens drei, eher aber sechs bis sieben Stunden nötig gewesen wären. Dies ist schlichtweg unmöglich, und so hat man verteidigend eingeworfen, es habe sich ja um die veröffentlichte Umarbeitung einer viel kürzeren Fassung gehandelt, nicht anders als etwa Ciceros *Pro Milone* und andere Reden. Ist man aber schon so weit, dann stellt sich die Frage, ob es sich nicht ganz, wie bei Ciceros späteren Reden gegen Verres, die nie gehalten, aber veröffentlicht wurden, um die Fiktion einer Rede handeln könnte. Vielleicht gab

es zwar die Anklage, sie ist aber nie verhandelt, sondern gegen Zahlung verglichen worden. Und wenn man schon so weit ist, dies zuzugestehen, dann stellt sich die Frage, ob eine solche Rede nicht am besten ihren Platz hätte als öffentlicher Vortrag, von dem Apuleius selbst sagt, daß er solche zum Applaus des Publikums gehalten hätte, sicherlich nicht ohne Honorar – als persönliche Genugtuung eines Verdachts, der nun literarisch ausgewertet werden konnte. Hat man aber innerlich diesen Schritt gemacht, dann liest man auf einmal die ganze Rede, mit der Apuleius sich vom Vorwurf der Zauberei zu reinigen vorgibt, mit völlig anderen Augen.

Denn es wurde in der Forschung mehrfach bemerkt, daß es unmöglich Apuleius gelungen sein kann, mit einer solchen Rede sich vom Vorwurf der Magie zu befreien. Er ist wie ein zweiter Sokrates, der mit seiner Verteidigungsrede zwar der Wahrheit, nicht aber seinem Freispruch dient. Zuerst einmal: Er leugnet gar nicht die Existenz der Magie an sich, sondern teilt sie nur ein in die hohe, priesterliche und die niedrige, brutale; ersterer ist er sogar stolz als platonischer Philosoph anzugehören. Er erwähnt, daß man ihm vorwerfe, gewisse magische Objekte mit sich in einem Leinentuch verborgen mitzutragen; er gesteht dies zu, daß er Objekte mit sich trage, aber sie gehörten zu einem Mysterienkult, nicht zur Magie. Welche Objekte es seien, das wiederum behauptet er nicht verraten zu dürfen, denn so sei es mit Mysterienkulten (und das ist durchaus richtig). Er gesteht zu, einen Merkur aus Ebenholz angefertigt zu haben und läßt ihn gar rumreichen zum Zeichen, daß es sich um einen Merkur, nicht irgendeinen Todesgott handle; aber er geht nicht auf die magische Rolle des Merkurs ein, der zumindest Bote zwischen Himmel und Hades war, und noch weniger auf die schwarze Farbe seines Götzen. Lange redet er über sein naturphilosophisches Interesse an Fischen, das er gar nicht leugnet, nur eben als Forschung erklärt; daß Fische durchaus zum Zaubern verwendet wurden, läßt er mit keinem Wort durchblicken. Wohl aber müssen dies seine Zuhörer gewußt haben, und wenn man sich einmal in deren Lage versetzt, erhält man den Eindruck, daß sich hier ein Mensch um Kopf und Kragen redet, daß es in dieser Rede gar nicht darum geht, sich von dem Vorwurf der Magie zu reinigen, sondern vielmehr, diesen immer und immer wieder anzufachen. Der Verdacht besteht, daß Apuleius' Absicht war, sich zu dem Magier zu stilisieren, als der er dann tatsächlich in der christlichen Überlieferung auftauchen sollte.

Und damit erhalten die von ihm zitierten Gedichte auch einen neuen Sinn. Am leichtesten ist dies zu zeigen bei einer Zahnpasta-Widmung, die der vermeintlich Angeklagte seinem vermeintlich späteren Ankläger in Zeiten einstiger Freundschaft geschickt haben soll:

Calpurniane, salve properis vorsibus! („vors“- absichtlicher Archaismus)
misi (ut petisti) tibi munditias dentium,
nitelas oris ex Arabicis frugibus,
tenuem, candificum, nobilem pulvisculum.
complanatorem tumidulae gingivulae, 5
converritorem pridianae reliquiae,
ne qua visatur tetra labes sordium,
restrictis forte si labellis riseris.

Calpurnianus, sei mir mit eiligen Versen begrüßt. Ich schicke auf Deine Bitte Dir Reinigungsmittel für die Zähne, Glanzmittel für den Mund aus arabischen Pflanzen, (nämlich) ein leichtes, weißmachendes, edles Pülverchen. Einen Einebner des schwellenden Zahnfleisches, (5) einen Auskehrer des gestrigen Restes, damit nicht ein garstiger Fleck von Schmutz gesehen werden kann, wenn Du zufällig mit angezogenen Lippen lachen solltest.

Nichts wäre wohlfeiler als über die Borniertheit afrikanischer Eingeborener zu lachen, die in diesen harmlosen Versen den Beweis für Zauberei sehen konnten, zumal sich Apuleius in ihnen auch implizit und als Kontrastimitation auf ein Gedicht (c. 39) des Catull bezieht, wo dieser einen gewissen Egnatius verspottet, der sich nach Sitte der Hiberer mit Urin die Zähne putzt. Aber wenn man sich den Anlaß der Verteidigungsschrift als öffentlichen Kunstvortrag, als Rezitation einer fiktiven Rede vorstellt, und die Absicht, die Zuschauer dadurch zu unterhalten, daß man desto mehr den Vorwurf der Zauberei untermauert, je mehr man ihn zu entkräften sucht, dann erhält das Gedicht einen ganz anderen Sinn: Sehr wohl war etwas, was als *pulvisculum* bezeichnet wird, ein Zauberwerk, und desto wirkungsvoller, weil es aus arabischen, exotischen *Früchten* und *Baumfrüchten* (dies ist *fruges* wörtlich, eben mehr als *Pflanzen*) bestand. Sein Zweck war auch gar nicht, die Zähne sauber zu machen, sondern zu verhindern, daß ein *abscheuliches Verderben* (dies ist die härtere Übersetzung von *tetra labes* / *garstiger Fleck*) im Mund des Nutzers sichtbar wurde; das Pulver (Süßholz?) sollte also das eigentlich abscheuliche Wesen des Nutzers so verzaubern, daß dieser unverdient sauber und schön erschiene. Letztlich also nichts als ein Liebeszaubermittel. Dies soll der Zuhörer schließen, nicht aber glauben, denn es handelt sich ja um ein Spiel (und vermutlich um Lakritzholzstücke), dessen zweiter Teil darin besteht, daß alle sich über die Spielregeln im Klaren sind.

Auf diese Weise läßt sich nun auch das Geburtstagsgedicht verstehen, als *carmina*, ein typisches Wort für einen Beschwörungszauber. Diesen wendet der Zaube-

rer nun an einem Knaben an, während er Blumen – diesmal aber kaum harmlose Rosen, sondern vielmehr zauberkräftige – in Form eines Kranzes über den Altar des Genius legt (denn daß der Genius, nicht der Sklave, bekränzt wird, geht daraus hervor, daß die Blumen seine Geschenke sind). Was will der Zauberer nun von seinem Opfer? Alles andere als leichten Sex, sondern vielmehr die Gabe der Medea für ihren Schwiegervater: er will sich an ihm verjüngen. Darum nennt er ihn *mel*, seinen Honig, nicht als Kosenamen: Er will sich durch ihn verwandeln, wie Honig eine umgewandelte, nun über das Welken hinaus haltbare, ehemalige Blume ist (und in verschiedenen Mysterienkulten, aber auch beim Opfern für die Unterweltgötter, erfüllte Honig eine ganz besondere Funktion). Für seine frühlingshaften (*verna*) Blumen will er die Jugend (*ver*) des Sklaven; er will seine starke Gestalt wieder zurück (*complexum corpore redde*) und jugendlich rote Lippen (*oris purpurei savia*); und er will den *animus*, also jugendlichen Mut und Tatkraft des Opfers aufsaugen. Dann aber geschieht etwas, was – sollten sie so interpretieren – die Zuschauer erschreckt haben muß: Hatte bisher der Zauberer seine *carmina* gesungen, ist er jetzt ganz zum jungen Sklaven verwandelt, der Sklave hingegen zum Alten. Die Lieder des Alten aber werden dann ihre Macht verloren haben und von den Liedern des Jungen (*dulciloquo calamo* also als Synonym zu *carmina*) besiegt werden, weil – jetzt der Zauberer der Jugendliche, sein Opfer der Alte ist.

Sollte Apuleius tatsächlich seine Rede für einen öffentlichen Vortrag verfaßt haben (und keine Parallelüberlieferung spricht von einem Prozeß, den er wegen Magie führen mußte), dann ist es unvermeidlich, daß das Publikum einer solchen Interpretation aufgeschlossen gegenüber war, und zwar nicht etwa, weil es sie für vertretbar hielt. Im Gegenteil ist letztliches Thema der Rede der Unterschied zwischen Bildung der römisch-griechischen Oberschicht und Unbildung der städtischen Bevölkerung, so reich sie auch sein möchte. Denn das gebildete Publikum macht beim Hören des Gedichtes folgende Rechnung auf: Wir verstehen es als Teil eines literarischen Spieles mit Epigrammen, die seit dem Hellenismus eine schon lange Tradition haben; die aber verstehen es als Zauberverse. Und fügte sich dies nicht auch ein in die Gedankengänge der Ankläger, Apuleius habe es durch Zauberei verstanden, daß sich eine Frau in ihn verliebte; seine Schönheit sei nicht natürlich; wenn er einem Freund zwecks Verjüngung Zauberverse schreiben könne, um wieviel mehr dann nicht sich selbst? Das aber heißt letztlich, daß jenes Publikum, auf das Apuleius wirken möchte, über den wohligen Schauer selbst des Gedanken, vielleicht könne ja auch das ungebildete Volk recht behalten, dankbar war, und damit ein Spiel zwischen Aberglaube, Vernunft und Glaube eröffnet war, das Apuleius in seinen *Metamorphosen*, der

Verwandlung des Protagonisten in einen Esel, in jeder Hinsicht ausspielen konnte: zurückverwandelt konnte der Esel Lucius erst werden, nachdem er von den Rosen der Isis kostete.

Text:

Apulei Madaurensis, *De Magia*, edd. H. E. Butler / A. S. Owen, Oxford, 1914
 Apuleio, *La Magia, Introduzione, Traduzione e Note* di C. Moreschini, Milano, 1990

Allgemeines und De Magia:

- A. Abt, *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die Antike Zauberei, (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten IV,2)*, Giessen, 1908
 M. W. Dickie, *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London/New York 2001 (hier: S. 147)
 S. J. Harrison, *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford/New York, 2000
 B. J. Hijmans, *Auleius Orator: Pro se de magia*, in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 34.2, München, 1994, Sp. 1715–1719
 S. Mattiacci, *Apuleio poeta „novello“*, in: V. Tandoi (Hrsg.), *Disiecti membra poetae II*, Foggia, 1985, S. 235–277
 S. Mattiacci, *Apuleio e i poeti latini arcaici*, in: *Munus amicitiae. Scritti in memoria di Alessandro Ronconi*, 1. Teil, Florenz, 1986, S. 149–200
 Th. D. McCreight, *Rhetorical Strategies and Word Choice in Apuleius' Apology*, Durham/NC, 1991
 F. Regen, *Apuleius Philosophus Platonicus*, Berlin, 1971
 U. Riemer, *Apuleius, De Magia, Zur Historizität der Rede*, in: *Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 55, 2006, S. 178–190
 K. Sallmann, *Erzählendes in der Apologia des Apuleius, oder: Argumentation als Unterhaltung*, in: *GCN* 6 (1995), S. 137–155
 U. Schindel, *Die Verteidigungsrede des Apuleius*, in: U. Mölk (Hrsg.), *Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart*, Göttingen, 1996, S. 13–24

M. AURELIUS OLYMPIUS NEMESIANUS

(*um 283*)

Eclog. 2

IDAS ALCON

Formosam Donacen Idas puer et puer Alcon
ardebant rudibusque annis incensus uterque
in Donaces Venerem furiosa mente ruebant.
Hanc, cum vicini flores in vallibus horti
carperet et molli gremium compleret acantho, 5
invasere simul Venerisque imbutus uterque
tum primum dulci carpebant gaudia furto.
Hinc amor et pueris iam non puerilia vota,
quis anni ter quinque et mens et cura iuventae.
Sed postquam Donacen duri clausere parentes, 10
quod non tam tenui filo de voce sonaret
sollicitumque foret pinguis sonus, improba cervix
suffususque rubor crebro venaque tumentes,
tum vero ardentes flammati pectoris aestus
carminibus dulci parant relevare querela; 15
ambo aevo cantuque pares nec dispare forma,
ambo genas leves, intonsi crinibus ambo.
Atque haec sub platano maesti solacia casus
alternant, Idas calamis et versibus Alcon:
„Quae colitis silvas, Dryades, quaeque antra, Napaeae, 20
et quae marmoreo pede, Naides, uda secatis
litora purpureosque alitis per gramina flores,
dicite, quo Donacen prato, qua forte sub umbra
inveniam, roseis stringentem lilia palmis?
Nam mihi iam trini perierunt ordine soles, 25
ex quo consueto Donacen exspecto sub antro.
Interea, tamquam nostri solamen amoris
hoc foret aut nostros posset medicare furores,
nulla meae trinis tetigerunt gramina vaccae

luciferis, nullo libarunt amne liquores; 30
siccaeque fetarum lambentes ubera matrum
stant vituli et teneris mugitibus aera complent.
Ipse ego nec iunco molli nec vimine lento
perfeci calathos cogendi lactis in usus.
Quid tibi, quae nosti, referam? Scis mille iuencas 35
esse mihi, nosti nunquam mea mulctra vacare.
Ille ego sum, Donace, cui dulcia saepe dedisti
oscula nec medios dubitasti rumpere cantus
atque inter calamos errantia labra petisti.
Heu heu! Nulla meae tangit te cura salutis? 40
Pallidior buxo vilaeque simillimus erro.
Omnes, ecce, cibos et nostri pocula Bacchi
horreo nec placido memini concedere somno.
Te sine, vae, misero mihi lilia fusca videntur
pallentesque rosae nec dulce rubens hyacinthus, 45
nullos nec myrtus nec laurus spirat odores.
At, si tu venias, et candida lilia fient
purpureaeque rosae et dulce rubens hyacinthus;
tunc mihi cum myrto laurus spirabit odores.
Nam dum Pallas amat turgentes unguine bacas, 50
dum Bacchus vites, Deo sata, poma Priapus,
pascua laeta Pales, Idas te diligit unam“.
Haec Idas calamis. Tu, quae responderit Alcon
versu, Phoebe, refer: sunt aurea carmina Phoebo.
„O montana Pales, o pastoralis Apollo, 55
et nemorum Silvane potens, et nostra Dione,
quae iuga celsa tenes Erycis, cui cura iugales
concubitus hominum totis concedere saeculis,
quid merui? Cur me Donace formosa reliquit?
Munera namque dedi, noster quae non dedit Idas, 60
vocalem longos quae ducit aedona cantus;
quae, licet interdum, contexto vimine clausa,
cum parvae patuere fores, ceu libera ferri
norit et agrestes inter volitare volucres,
scit rursus remeare domum tectumque subire 65
viminis et caveam totis praeponere silvis.
Praeterea tenerum leporem geminasque palumbes

nuper, quae potui silvarum praemia, misi.
Et post haec, Donace, nostros contemnis amores?
Forsitan indignum ducis, quod rusticus Alcon 70
te peream, qui mane boves in pascua duco?
Di pecorum pavere greges, formosus Apollo,
Pan doctus, Fauni vates et pulcher Adonis.
Quin etiam fontis speculo me mane notavi,
nondum purpureos Phoebus cum tolleret ortus 75
nec tremulum liquidis lumen splenderet in undis:
quod vidi, nulla tegimur lanugine malas,
pascimus et crinem; nostro formosior Ida
dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas,
purpureas laudando genas et lactea colla 80
atque hilares oculos et formam puberis aevi.
Nec sumus indocti calamis: cantamus avena,
qua divi cecinere prius, qua dulce locutus
Tityrus e silvis dominam pervenit in urbem.
Nos quoque te propter, Donace, cantabimur urbi, 85
si modo coniferas inter viburna cupressos
atque inter pinus corylum frondescere fas est“.
Sic pueri Donacen toto sub sole canebant,
frigidus e silvis donec descendere suasit
Hesperus et stabulis pastos inducere tauros. 90

Für die schöne Donace entbrannten einst der Knabe Idas und der Knabe Alcon, ein jeder in unerfahrenen Jahren entflammt stürzten sie sich auf die Begierde nach Donace mit rasendem Sinn. Sie also, als sie Blumen pflückte in den Tälern eines nahen Gartens und den Schoß (ihres Kleides) mit weichem Bärenklau (eine Blume: *Akanthus*) füllte, (5) sie also griffen sie gemeinsam an und, als ein jeder sich vertraut gemacht hatte (bzw. befleckt wurde) mit der Begierde, pflückten sie damals zuerst die Freude vom süßen Raub (=Vergewaltigung). Daher (kam) die Liebe und Wünsche, die für die Knaben schon nicht mehr knabenhaft sind. Sie waren 15 Jahre und Winter alt, und ihr Sinn und ihre Sorge waren die der Jugend. Aber nachdem die harten Eltern Donace eingeschlossen hatten, (10) weil sie mit ihrer Stimme nicht mehr mit einer so feinen Manier (=Saite) klang, und weil der ölige Ton beunruhigte, der Hals unkeusch war (möglicherweise: geschwollen?), sich häufig Röte im Gesicht zeigte und die Venen geschwollen waren, da nun bemühen sie sich die glühende Hitze der entbrannten Brust mit

Liedern und einer süßen Klage zu lindern. (15) Beide sind gleich an Alter, an Liedmacht, nicht ungleich an Schönheit, beide haben leichte Knie, beide langes, ungeschnittenes Haar. Und folgendes sangen sie wechselseitig unter einer Platane zur Linderung ihres traurigen Schicksals, Idas mit einer Hirtenflöte und Alcon mit Versen:

(Idas:) (20) „Oh ihr Dryaden, die ihr die Wälder, und ihr Napäen, die ihr die Höhlen bewohnt, und ihr Naiaden, die ihr mit marmorweißem Fuße durchschneidet die nassen Ufer und auf den Rasen die purpurnen Blüten nährt: sagt mir, auf welchem Rasen, unter welchem Schatten vielleicht ich die Donace finden kann, die Lilien pflückt mit rosigen Händen? (25) Denn mir vergingen schon der Reihe nach drei Sonnen(tage), seit ich Donace erwarte unter der gewohnten Höhle. Inzwischen, als könnte dies eine Linderung meiner Liebe sein und auch meinen Wahnsinn heilen, haben meine Kühe an drei Tagen keine Gräser mehr berührt, an keinem Fluß mehr von Wasser getrunken; (35) und es stehen die Kälber, die an den trockenen Zitzen der jüngst geworfen habenden Mütter saugen und erfüllen die Luft mit zartem Gemuhe. Ich aber, weder mit weicher Binse noch biegsamer Weide machte Körbe, die Milch zu gerinnen lassen bestimmt (=ich tat also nichts). Was erzähle ich es dir, der du es weißt? Du weißt, daß ich tausend Färsen (35) habe, weißt, daß niemals meine Melkkübel leer sind. Ich bin es doch, oh Donace, dem du häufig süße Küsse gegeben hast und auch nicht dabei Zweifel hattest, wenn du mitten in meinem Lied mich unterbrochen hast, und zwischen der Hirtenflöte meine irrenden Lippen suchtest. Ach, ach, rührt dich denn keine Sorge um meine Gesundheit? (40) Ich irre herum, bleicher als Buchsbaum und ähnlichst den Veilchen. Siehe, ich schrecke zurück vor allem Essen und den Bechern unseres Bacchus, und ich erinnere mich auch nicht daran, dem süßen Schlaf sein Recht zu geben. Ohne dich, wehe mir Armen, scheinen Lilien mir dunkel, die Rosen bleich, und nicht süß der rote Hyazinth, (45) und weder Myrthe noch Lorbeer atmen mir irgendwelche Düfte. Aber wenn du kommst, dann werden die Lilien leuchtendweiß, purpur die Rose und süß rot die Hyazinthe; dann werden mir Lorbeer und Myrthe Düfte atmen. Denn solange Pallas (Athene) die von Öl angeschwollenen Oliven liebt, (50) solange Bacchus den Weinstock, Deo-Demeter die Saaten, das Obst der Priapus, die glücklichen Weideländer die Pales liebt, solange liebt Idas nur dich allein.“

Dieses (sang) Idas mit der Hirtenflöte. Du aber, Phoebus (Apollo), erzähl, was Alcon im Vers antwortete: Phoebus verfügt über goldene Lieder.

(Alcon:) „O Pales der Gebirge, oh Apoll der Hirtengott, (55) Silvanus, Herr der Haine, und oh, unsere Dione (hier: Venus), die du die hohen Hügel des Erix-Gebirges regierst, die sich sorgt darum, den ehelichen Verkehr der Menschen für

alle Jahrhunderte zusammenzufügen: wie habe ich das verdient? Warum hat mich die schöne Donace verlassen? Denn ich gab doch Geschenke, welche mein Idas nicht gegeben hatte, (60) eine stimmbegabte Nachtigall, die lange Gesänge hervorbringt. Sie aber, auch wenn sie manchmal, wenn die kleinen Türchen, die mit geflochtenen Weidenruten verschlossen sind, offenstehen, gleichsam frei (durch die Luft) getragen zu werden weiß und mit den Feldvögeln zu fliegen, weiß dennoch auch wieder nach Hause zu kommen (65) und unter ihr Dach zu treten, allen Wäldern den Käfig aus Weide vorzuziehen. Und dann auch noch schickte ich neulich einen kleinen Hasen und zwei Ringeltauben, was ich so eben vermochte, als Beute der Wälder. Und nach all dem, Donace, verachtest du meine Liebe? Hältst du mich etwa für unwürdig, weil ich, der bäuerliche Alcon, (70) für dich vergehe, der ich morgens die Rinder zur Weide treibe? Die Götter des Kleinviehs haben Herden gehütet: der schöne Apoll, der gelehrte Pan, die weissagenden Faune und der schöne Adonis. Und auch sah ich mich morgens in dem Spiegel einer Quelle, als noch nicht Phoebus (dh. Sonne) zum purpurnen Aufgang sich erhob, (75) und als noch nicht das zitternde Licht in den fließenden Wellen schimmerte. Was ich sah, war, daß meine Wangen (noch) nicht von Flaum bedeckt werden, daß ich auch mein Haar wachsen lasse. Man wird (sicherlich) sagen, ich sei schöner als unser Idas, und du selbst pflegtest mir auch dies zu schwören, beim Lob meiner purpurnen Wangen und des milchweißen Nacken, (80) der lachenden Augen und der Anmut eines knabenhaften Alters. Und bin ich auch nicht ungelernt mit der Hirtenflöte: Wir singen mit dem Rohr, mit dem früher die Götter gesungen haben, mit dem Tityrus süß gesprochen hat, als er aus den Wäldern in die Herrenstadt kam. Auch von mir wird man, deinetwegen, Donace, in der Stadt singen (=mich wird man singen), (85) wenn es nur recht ist, daß zapfentragende Zypressen zwischen Schneeball-Sträuchern und zwischen Pinien der Haselstrauch grünen darf.“

So besangen die Knaben den ganzen Tag lang die Donace, bis der kühle Hesperus ihnen von den Wäldern herabzusteigen riet und die geweideten Stiere unter die Ställe zu führen. (90)

I. Wer war Nemesian?

Bukolische Dichtung gehört zu einem der Genres, die über fast die ganze lateinische Antike, dann im Mittelalter und bis in die frühe Neuzeit (beinahe) ununterbrochen gepflegt wurden; selbst in der modernen Country-Music lebt sie fort. Interessant ist, was die Antike betrifft, ihre „Verortung“ als ausgerechnet für die

jeweils „höfische“ Oberschicht bestimmte Literatur: eben die Schilderung des einfachsten Landlebens fand kein Interesse beim „einfachen“ Leser. Man kann analog und modernisierend den Vergleich mit den Grimmschen Märchen ziehen: Gerade die Welt der Könige war interessant für das gewöhnliche Volk, wie umgekehrt die der Hirten für die Könige. Aber es gibt auch eine andere Erklärung, die eher die öffentliche Funktion der Gedichte betrifft: Seit Theokrit, dem ersten, literarischen Gestalter bukolischer Dichtung (Idyllen/Eklogen), war diese Art eine Mischung aus einer Mehrzahl von Darstellungen des Hirtenlebens (oberflächlich) um ihrer selbst willen, und einer Minderzahl von Herrscherpanegyrik aus der Sicht des einfachen Volks der Hirten. Wie das trojanische Pferd transportierte also die Äußerlichkeit der Landschilderung einen mit Propaganda gefüllten Bauch; dem jeweiligen Dichter gelang mit einem Band bukolischer Dichtungen der denkbar kürzeste Weg zur jeweiligen Macht. So machte es in der Antike Theokrit, der den ägyptischen König Ptolemaeus, Vergil, der in seiner vierten Ekloge ein Kind des Konsul Asinius Pollio lobte, so Calpurnius Siculus, der die Neronische Erneuerung als Goldenes Zeitalter interpretierte, so schließlich Nemesian, der verschlüsselt seinen Gönner (wer auch immer es war) anpries. Allerdings ist es alles andere als sicher, wer jener Nemesian gewesen sein soll, dem die Bukolik zuzurechnen ist. Die sogenannte *Historia Augusta* – eine Sammlung von Kaiserbiographien der Spätantike – spricht folgendermaßen von einem solchen angelegentlich des Kaisers Numerian (253–284; *HA Car./Car./Num.* 11):

Numerianus, Cari filius moratus egregie et vere dignus imperio, eloquentia etiam praepollens, adeo ut puer publice declamaverit feranturque illius scripta nobilia, declamationi tamen magis quam Tulliano adcommodiora stilo. Versu autem talis fuisse praedicatur, ut omnes poetas sui temporis vicerit. Nam et cum Olympio Nemesiano contendit, qui ἀλιευτικά, κυνηγετικά, et ναυτικά scripsit quique omnibus coloribus inlustratus emicuit, et Aurelium Apollinarem iamborum scriptorem, qui patris eius gesta in litteras rettulit, isdem, quae recitaverat, editis veluti radio solis obtexit.

Numerian, Sohn des Carus, der sich hervorragend benahm und wahrhaft würdig der Macht war, (war) auch in der Beredsamkeit hervorragend, so sehr, daß er als Knabe öffentlich deklamierte und daß die erlesenen Schriften von ihm verbreitet werden, die aber mehr der Deklamation zugehören als dem Stil eines Cicero. In der Dichtung soll er sogar so gewesen sein, daß er alle Poeten seiner Zeit übertraf. Denn er stritt auch mit dem Olympius Nemesianus, der die Halieu-

tica, Kynegetica und Nautica (Lehrgedichte über Fischfang, Hundejagd, Seefahrt) geschrieben hat und der mit allen Stilfiguren ausgezeichnet glänzte, und er übertraf den Aurelius Apollinaris, den Schreiber der Jamben, der die Taten seines Vaters in die Literatur überführte, nachdem er (=Numerian) dieselben – welche er rezitiert hatte – veröffentlicht hatte, und mit ihnen gleichwie mit dem Lichte einer Sonne (die des Apollinaris) ihn überdeckte.

Aus dieser Passage hat man in der Neuzeit gefolgert, daß es sich um einen Dichter des 3. Jh.s handeln müsse, während die Handschriften, die seine Dichtung überliefern, ihn zusammen mit den Eklogen des Calpurnius Siculus – einem Dichter zu Zeiten Neros – abschreiben, und er folglich lange als Calpurnius gelesen wurde. So unsicher ist unser Wissen, das ja nur aus Abschriften von Abschriften rekonstruiert.

Nun ist die *Historia Augusta* alles andere als eine unverdächtige Quelle (die Forschung schwankt zwischen großer und sehr großer Fälschung), aber angesichts der Alternativlosigkeit sollte man ihre Worte ernst nehmen: Nemesian war also bereits ein anerkannter Dichter, als er durch den jungen, zukünftigen Kaiser Numerian im Dichterwettstreit besiegt wurde. Numerian selber soll, zumindest in der Prosa, einen Stil gepflegt haben, der eher den Deklamationen – also kunstvollen, aber unrealistischen Gerichtsrede-Übungen (man erinnere sich an Apuleius) – als wirklichen Reden geglichen habe: hier zeigt sich ein Zug der Zeit. Der Schulunterricht (hier: die Rhetorenschule) war es hauptsächlich, in dem und für den Literatur entstand; anerkannte Rhetoren – wie Apuleius – zeigten ihr Können durch öffentliches Rezitieren. Ihre Werke wurden dann veröffentlicht und fanden ihren Weg zurück ... zum Schulunterricht. Das ist ein geschlossener Kreislauf, der kaum noch von den Zeitereignissen berührt wird, sondern sich aus dem „Wiederkäuen“ von Literatur erneuert.

II. Calpurnius Siculus und andere ...

Das charakterisiert das obenstehende Gedicht ebenfalls so gut, daß es mühelos in jene Zeit eingeordnet werden kann, während es in die Ära Neros nicht passen würde. Ob es nun im Rahmen eines mündlichen Vortrags oder eher doch als Teil einer einem römischen Kaiser gewidmeten Sammlung aufgenommen werden soll: erkennbar ist die Künstlichkeit und der (gewollte) Mangel an Realismus, der es von seinen Vorgängern unterscheidet; und erkennbar ist ebenfalls das Spiel mit früheren Bukolikern, ganz als würde vom Publikum erwartet, die Qualität des Neuen als eine Neuordnung des Alten schätzen zu können.

Aufschlußreich kann es insofern sein, an einem Beispiel das Beziehungsnetz nachzuvollziehen, das ein gebildeter Leser aus dem Gedicht des Nemesian herausfinden konnte und auch sollte, denn es macht einen großen Teil der Kunstfertigkeit des Dichters aus. Ganz besonders ist sein Gedicht zu lesen als Aufgreifen gleich zweier Eklogen des Calpurnius Siculus, seiner zweiten und dritten: In der zweiten Ekloge lieben zwei *pueri*, junge Männer, denen gerade der Flaum an den Wangen wächst (Zeichen für den Übergang ins Erwachsenenleben) eine Crocale, von der ausdrücklich gesagt wird, daß sie noch Jungfrau ist; Idas ist ein Schäfer, Astacus ein Gärtner. Beide besingen in immer wieder je vier Versen ihre eigenen Vorteile und ihre Liebe. In der dritten Ekloge treffen sich zwei Hirten, von denen der eine, Lycidas mit Namen, unter der Liebe zu einer Phyllis leidet. Sie hat ihn verlassen, da er sie in einem Eifersuchtsanfall geschlagen hatte; nun befindet sie sich im Hause ihrer Freundin Alcippe und ist entschlossen, einen anderen zu lieben. Lycidas trägt nun ein Lied vor, in dem er sein Leid klagt: er sei vor Trauer ganz bleich, könne nicht mehr schlafen. Ohne seine Geliebte schienen ihm Lilien schwarz, Wasser untrinkbar und Wein bitter. In diesem Ton geht es weiter bis zur Ankündigung, er wolle sich hier an einer Steineiche aufhängen. Lycidas endet sein Lied und bittet seinen Freund Iollas, für ihn das Lied der Phyllis vorzutragen; aus der Ferne wolle er zuschauen.

Man sieht, daß Elemente beider Eklogen in Nemesians Gedicht eingeflossen sind: Aus Calpurnius' zweiter Ekloge ist es die Situation, daß zwei Hirten dieselbe lieben, um welche sie (allerdings in kurzen Wechselgesängen) miteinander wetteifern; aus der dritten dann, daß sich die Situation unglücklicher Liebe aus einem Gewaltakt (dort Schläge, bei Nemesian Vergewaltigung) ableitet und das Lied ein längeres ist. Aus der zweiten kommt wiederum die Hoffnung auf glückliche Liebe, da die Geliebte nur fern, aber nicht unwillig ist, aus der dritten jedoch der gegenwärtige Aufenthaltsort der Geliebten bei einer Autoritätsperson (bei Calpurnius eine Freundin, bei Nemesian die Eltern).

Das literarische Spiel umfaßt aber weit mehr als nur eine Auseinandersetzung mit zwei Eklogen des bukolischen Dichters Calpurnius Siculus: erwartet wird vom Leser, sich die ganze oder vielmehr fast die ganze, wie man sehen wird, Tradition zu vergegenwärtigen, in die der vorliegende Text sich einordnet. Besonders fein läßt sich dies beim Blick in den Spiegel beobachten, den alle erleben: Wenn Alcon seiner Donace versichert, er habe sich im Spiegel eines Wassers betrachtet und für schön befunden, dann gebraucht er folgende Worte:

*Quin etiam fontis speculo me mane notavi,
nondum purpureos Phoebus cum tolleret ortus*

*nec tremulum liquidis lumen splenderet in undis:
 quod vidi, nulla tegimur lanugine malas,
 pascimus et crinem; nostro formosior Ida
 dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas,
 purpureas laudando genas et lactea colla
 atque hilares oculos et formam puberis aevi.* 80

Und auch sah ich mich morgens in dem Spiegel einer Quelle, als noch nicht Phoebus (dh. Sonne) zum purpurnen Aufgang sich erhob, (75) und als noch nicht das zitternde Licht in den fließenden Wellen schimmerte. Was ich sah, war, daß meine Wangen (noch) nicht von Flaum bedeckt werden, daß ich auch mein Haar wachsen lasse. Man wird (sicherlich) sagen, ich sei schöner als unser Idas, und du selbst pflegtest mir auch dies zu schwören, beim Lob meiner purpurnen Wangen und des milchweißen Nacken, (80) der lachenden Augen und der Anmut eines knabenhaften Alters.

Der Knabe Idas in der zweiten Ekloge des Calpurnius Siculus hat sich dagegen mehrfach in einer Quelle betrachtet (2,88–91):

*Fontibus in liquidis quotiens me conspikor, ipse
 admiror totiens. etenim sic flore iuuentae
 induimur vultus, ut in arbore saepe notavi
 cerea sub tenui lucere cydonia lana.* 90

Sooft ich mich in den flüssigen Quellen erblicke, sooft bewundere ich mich selbst. Denn so haben wir (=ich) das Gesicht mit der Blüte der Jugend bekleidet, wie ich am Baum häufig beobachtete, (90) daß die wächserne Quitte unter der zarten Wolle hervorleuchtet.

Und auch das literarische Vorbild für Idas, Vergils Hirte Coridon, sah sich unglücklich liebend im Wasserspiegel, diesmal aber am Meer (*Ecl.* 2):

*nec sum adeo informis; nuper me in litore vidi, 25
 cum placidum ventis staret mare. non ego Daphnin
 iudice te metuam, si numquam fallit imago.*

Und ich bin auch nicht so unschön; neulich sah ich mich am Strand, (25) als das Meer bei Windstille angenehm stillstand. Ich werde – wenn Du der Richter bist – nicht (einmal) Daphnis fürchten, wenn niemals ein Abbild (=Spiegelbild) täuscht.

Wie kam der Hirte ans Meer? Vergils Gedicht geht zurück auf kein eigentlich bukolisches, sondern ein mythologisches: die Klage des Kyklopen bei Theokrit, ein nur im weiteren Sinne Hirte zu nennendes Wesen. Das Monster, welches bald sein Auge verlieren wird, ist verliebt in die Meernymphe Galatea; seinen Rivalen, den schönen Menschen Acis, wird es bald umbringen. Der Kyklops allerdings sitzt unter der rot aufgehenden Sonne auf Felsen am Meer, das zu aufgewühlt ist, um sich darin zu betrachten. So Theokrits Kyklop – und nun kann man verstehen, warum Vergil erwähnen mußte, das Meer wäre für Coridon ruhig geblieben. Nur hatte auch Ovid in seinen *Metamorphosen* die Klage des Polyphem bedichtet, Theokrit aufgreifend, lustig mit ihm spielend und auch auf Vergil zurückgreifend: Sein Untier nun wagt den Blick in den Wasserspiegel, und es gefällt sich natürlich (*Met.* 13,639ff.):

*Certe ego me novi liquidaeque in imagine vidi
nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti. 640
Adspice, sim quantus! Non est hoc corpore maior
Iuppiter in caelo (nam vos narrare soletis
nescioquem regnare Iovem), coma plurima torvos
prominet in vultus umerosque ut lucus obumbrat.
nec mea quod rigidis horrent densissima saetis 645
corpora, turpe puta: turpis sine frondibus arbor,
turpis equus, nisi colla iubae flaventia velent;
pluma tegit volucres, ovibus sua lana decori est:
barba viros hirtaeque decent in corpore saetae.*

Sicher kenne ich mich und sah mich neulich im Abbild des flüssigen Wassers, und meine Form gefiel mir, der ich sie sah. (640) Schau, wie groß ich bin! Größer als dieser Körper ist nicht Jupiter im Himmel (denn ihr pflegt doch zu erzählen, ein ich-weiß-nicht-wer Jupiter herrsche). Sehr viel Haar erhebt sich über mein dunkles Gesicht und beschattet die Schultern wie ein Hain. Halte es auch nicht für schändlich, daß mein Körper erschrecken kann, ganz dicht mit Borsten bewachsen: (645) der Baum wäre schändlich ohne Blätter, das Pferd schändlich, wenn nicht die Mähne seinen blonden Hals bedeckt; ein Federflaum

bedeckt die Vögel, die Schafe tragen ihre Wolle zur Zierde: ein Bart ziemt sich für Männer und struppige Borsten auf dem Körper.

Fast allen gefällt also ihr Gesicht, aber auf andere Weise: Alcon hebt hervor, er habe (einmal) in eine Quelle geguckt, morgens, aber als noch nicht die Sonne rot aufgegangen sei; er sieht, daß er zwar noch kein Barthaar hat, wohl aber schöne, lange Haare (*pascimus crinem*). Selber lobt er sich nicht, sondern führt als Zeugen die Geliebte an, die an ihm seine roten Wangen, milchweißen Hals, lachende Augen und die Gestalt eines Pubertierenden pries. Idas hat dagegen häufig in Quellwasser geschaut und gefiel sich immer wieder; den Flaum an seinen Wangen, Zeichen der beginnenden Jung-Männlichkeit, vergleicht er mit einer gelben, flauschigen Quitte. Coridon sah sich neulich (*nuper*) im Meer, als dieses windstill war. So häßlich fand er sich nicht, zieht aber zum Richter den Geliebten (Alexis) heran, der offensichtlich – so erwartet es jedenfalls Coridon – urteilen würde, daß er noch schöner sei als Daphnis (ein Hirte, der den Namen des Hirtengottes Daphnis trägt, oder gar dieser selbst), jedenfalls wenn ihn sein Spiegelbild (*imago*) nicht täuschen würde. Ovid greift von Vergil das „neulich“ (*nuper*), das Meer und das Spiegelbild (*imago*) auf; läßt aber seinen Kyklopen nach Kyklopenart urteilen: Da sich jede Art selber am schönsten finde, findet auch er seine Gestalt (*forma*) schön. Groß sei er wie Jupiter; sein Haupthaar wüchse überall auf seiner dunklen Haut und beschatte die Schultern wie ein Hain; und auch, daß sein ganzer Körper von Haaren bewachsen sei, dürfe man ebensowenig tadeln wie die Blätter an den Bäumen, das Fell der Pferde, die Federn der Vögel, die Wolle der Schafe und schließlich auch den Bart und das Brusthaar erwachsener Männer. Letzteres ist ein impliziter Hieb gegen den Rivalen des Kyklopen, den Jüngling Acis, dem zwar Flaum an den Wangen, nicht aber ein männlicher Bart gewachsen ist. Aber die ganze Verteidigung spielt auch noch auf eine homerische Szene an (Od. 9,190–192): Als Odysseus und seine Gefährten zum ersten Mal den Kyklopen zu Gesicht bekommen, wird er verglichen mit einem Berg, seine Haare mit Bäumen.

Alles findet sich nun bei Nemesian mit allem verbunden, auch – und sogar besonders – das Lied des Polyphem bei Ovid, und nichts ist ohne tiefere Bedeutung: Auf Vergil zielt seine Bemerkung, er habe sich betrachtet, als noch nicht die Sonne auf dem Wasser zitternd spielte (*nec tremulum lumen* gegen: *cum placidum ventis* / *als nicht das zitternde Licht* gegen: *als das vom Winde beruhigte*); auch scheint von Vergil die Rolle des Schiedsrichters übernommen zu sein. Zu Calpurnius ist das Netzwerk noch dichter: In der Situation ahmte Nemesian zwar seine zweite Ekloge nach – den Wettstreit um ein und dieselbe Frau –, in

der sich auch das Bild des Spiegels findet; fast wörtlich aber entsprechen seine Verse 78–79 (*nostro formosior Ida | dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas*) den Versen 61–62 der dritten Ekloge (*formosior illo | dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas*): So ist also das Bild vom Richter zwar ein Verweis auf Vergil, darüber hinaus aber auch einer auf die andere Ekloge des Calpurnius. Dieser Verweis erlaubt es Nemesian zudem, sich im Inhalt des Selbstlobs deutlich von Calpurnius abzuheben: Häufig hatte sich dessen Hirte gesehen, und er vergleicht seinen Bartflaum mit den Härchen einer Quitte. Nemesians Hirte hingegen sah sich nur einmal, erinnert sich sogar an die Uhrzeit (sie mag darüberhinaus symbolisch für sein Alter stehen: noch vor der eigentlichen Jung-Männlichkeit), hebt aber dafür seine Bartlosigkeit hervor.

Diese sogenannte Kontrastimitation ist noch stärker zu Ovids Versen: Dem bartlosen Alcon steht ein besonders behaarter Kyklop entgegen, aber beide müssen ihren jeweiligen Zustand verteidigen. Alcon hat es gewiß einfacher: er verweist auf das Urteil seiner Geliebten, die an ihm gerade die Gestalt eines Heranwachsenden (*formam puberis aevi*) lobte. Der Kyklop hatte es genau umgekehrt getan, indem er seinen (noch jugendlichen) Rivalen darauf hinwies, daß sich gerade der Bart für einen Mann zieme.

III. Latein für Lateiner

Bemerkenswert für die Situation des dritten nachchristlichen Jahrhunderts ist nun ausgerechnet die Tatsache, daß Nemesian zwar Vergil und Calpurnius Siculus, ja sogar Ovid, nicht aber Theokrit zu zitieren scheint. Vielleicht tut er es in einem Punkt, insofern bei Theokrit gerade die Sonne aufgeht, als der Kyklop am Meer sitzt, während sie bei Nemesian ausdrücklich noch nicht aufgegangen war. Aber bemerkenswert bliebe selbst dann, wie wenig Nemesian Theokrit, wie viel dagegen den lateinischen Dichtern folgt. Denn das feine Spiel mit den Vorgängern war natürlich auch schon literarische Technik der augusteischen Klassik; nur wurden derzeit vornehmlich die hellenistischen, griechischen Dichter zitiert und deren Kenntnis vom Publikum vorausgesetzt. Das ist hier nun anders: Die lateinische Literatur selbst ist zum Beziehungspunkt des literarischen Spiels geworden; die griechische aufzugreifen, ist nicht mehr unbedingt nötig, da sich ausreichend eigene Werke angesammelt haben. Natürlich verweist Nemesian mit seiner Ekloge besonders auf Calpurnius Siculus und wetteifert mit ihm, aber interessanter ist der Kanon an lateinischen Klassikern, mit denen nicht mehr gewetteifert wird, sondern die als fast schon urzeitige Schöpfer einer Gattung

geehrt werden: Wenn der Hirte am Ende seines Gesanges auf sein Können im Flötenspiel hinweist, bezeichnet er dieses als eines, mit dem früher (einmal) die *divi* (hier wohl Götter: Pan und Apoll) gespielt hätten, und mit dem einst Tityrus aus den Wäldern in die Herrenstadt Rom gelangt sei. Auch er erhoffe sich, wenn auch bescheiden, doch einst in der Stadt (hier nicht unbedingt Rom) gesungen zu werden. Mit diesen Worten formuliert nicht nur der Hirte, sondern auch der Verfasser Nemesian den Anspruch, innerhalb einer bestimmten Gattung Geltung zu erlangen, und er bedient sich der allegorischen Verschlüsselung dieser Gattung, die zumindest seit den Vergilerklärern kanonisch geworden ist. Denn niemand anderes als Vergil selbst ist jener Tityrus: In seiner ersten Ekloge tritt ein ebenso genannter Hirte auf und berichtet von seinem Besuch in der großen Stadt (=Rom), wo er einen göttergleichen Jüngling (=Octavian/Augustus?) getroffen haben soll, der ihm seinen Besitz gerettet habe. Hieraus ist früh schon gelesen worden, Vergil hätte sich selbst mit dieser Person eingeführt und autobiographische Informationen gegeben. Kein Verweis also auf eine griechische Vorgeschichte der Bukolik, sondern das Bekenntnis zu einer lateinischen, nun schon drei Jahrhunderte währenden Tradition.

Wie aber denkt sich der Dichter Nemesian sein Publikum, von dem er – wie er traditionell sagt – gesungen werden will? Hier ist es interessant, die spezifische Situation seiner Hirten zu bemerken: Im Unterschied zu Calpurnius Siculus, und dieser Unterschied ist gewollt, sind seine Hirten noch im Alter vor dem ersten Bartwuchs, oder präziser: fünfzehn Jahre alt. Dieses für die Liebe ungewöhnlich frühe Alter ist es auch, das dem ganzen Text seine Sonderstellung in der Tradition des Gedichtstyps gibt; und ebenso wird in den anderen drei erhaltenen Eklogen des Nemesian das Alter thematisiert: Die erste Ekloge enthält die Begegnung zweier ungleicher Sänger, der eine längst alt geworden, der andere noch ein Jüngling; in der dritten Ekloge singt der zeitlose Pan ein Lied zu drei Kindern (*pueri*); in der vierten Ekloge singen zwei erwachsene Hirten über ihre Liebe, aber die des einen gilt einem *puer* (eigtl. Knabe) von genau zwanzig Jahren, dessen Jugend und ihre Vergänglichkeit zur Sprache kommt. Dermaßen hatte kein anderer Bukoliker das Alter thematisiert, und insbesondere mit seinen kindlichen Vergewaltigern wagt sich Nemesian in eine untypische Jugend vor.

Wenn man nun auch noch die Identifizierung des Bukolikers mit jenem Nemesian akzeptiert, der vom jugendlichen Numerian in der Dichtung übertroffen worden sein soll, dann wird es unvermeidlich, die Welt der Leser in der Schulausbildung zu suchen und zwar genauer in jenen Munizipalschulen, die sich derzeit in jeder größeren Stadt fanden und die gediegene Ausbildung der Oberschicht garantierten. Für Schüler des Grammaticus bis hin zum Rhetor werden

die Eklogen geschrieben sein, als Beispiele zur Nachahmung, wie man mit eigenen Variationen der großen Klassiker und unter Zuhilfenahme der weniger Großen die lateinische Ausdrucksfähigkeit schärfen kann, nicht etwa mit dem Ziele, selbst ein Dichter zu werden, sondern – wie es dann über das Mittelalter bis noch ins 19. Jh. geschehen sollte – mit dem Ziel, sicher in der Sprache zu sein, die als Kommunikationsmittel der gebildeten Oberschicht unvermeidlich ist: des Lateins der klassischen Zeit von Cicero bis Vergil. Denn schon längst hatte sich das wirkliche, gesprochene Latein weiterentwickelt und seine Aussprache sich verändert; auch lag das Zentrum des römischen Imperiums immer weniger in Rom als vielmehr in verschiedenen kulturellen Brennpunkten: Nemesian kam etwa aus Karthago, aus Afrika also, wo vor ihm Apuleius wirkte und nach ihm Augustin.

In diesen schulbezogenen Kontext läßt sich dann zwangslos auch die Anekdote des Kaisers Numerian einordnen: Er könnte ein Schüler des Nemesian gewesen sein oder auch eines seiner Gedichte zum Vorbild eines eigenen gemacht haben, wie es Nemesian selbst mit Calpurnius Siculus tat. In jedem Fall geschah seine Ausbildung nicht nur beim Rhetor (auf den die rhetorisch gefärbten Reden hinweisen), sondern zuerst natürlich beim Grammaticus, und sie bestand nicht nur aus dem Deklamieren aufgebener Situationsreden, sondern auch aus dem Verfassen eigener Verse nach gewissen Vorbildern. In der Zeit Ciceros, aber auch Senecas, war das Verfassen von Versen nicht Ausbildung der Kinder; gelehrt wurde das Griechische durch Lektüre und Interpretation des Homer, das Lateinische zuerst durch Livius Andronicus und Ennius, dann durch Vergil. Hier hat sich die Situation geändert: zum passiven Lernen der Klassiker kam das aktive Verwenden durch eigene Imitationen. Latein wurde gelernt wie einstmalig Griechisch. Notwendig wurde dies sicherlich dadurch, daß sich die Sprache auf der Straße immer mehr von jener am Hofe unterschied, und daß für letztere eine besondere Fertigkeit erlernt werden mußte, die so hoch war, daß nur Dichtung ihr entsprechen konnte. Für diese Schülerschaft sind also vornehmlich die Eklogen verfaßt, und dann ist es auch kein Wunder, daß sie auf die spezielle Situation eines solchen Publikums, im Alter von 15–20, eingehen, einerseits, indem sie Alter und Jugend gegenüberstellen, andererseits, indem sie zu Protagonisten solche machen, die vom Alter her ihrer Leserschaft entsprechen. Ein solches Publikum war aber nur die elitäre Oberschicht, von der man eine genaue Kenntnis der lateinischsprachigen Literatur nicht nur erwartete, sondern auch – mit der Rute des Lehrers – einforderte.

Text und Übersetzung:

- Minor Latin Poets*, 2 Bde., Hrsgs. J. Wight Duff, Arnold M. Duff, lat./engl., London, 1982 (= 1934), darin: Bd. 1 Calpurnius Siculus; Bd. 2 Nemesianus
- R. Müller, *Des M. Aurelius Olympius Nemesianus Vier Idyllen*, Zeitz, 1834
- H. J. Williams, *The Eclogues and Cynegetica of Nemesianus. Edited with an introduction and commentary*, (Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava 88), Leiden, 1986
- D. Korzeniewski, *Hirtengedichte aus spätrömischer und Karolingischer Zeit. M. Aurelius Olympius Nemesianus, Severus Sanctus Endelechi, Modoinus, Hirtengedichte aus dem Codex Gaddianus*, hrs. u. übers. D. Korzeniewski, (Texte zur Forschung 26), Darmstadt, 1970

Literatur:

- L. Castagna, *Le fonti greche dei Bucolica di Nemesiano*, in: *Aevum* 44 (1970), S. 415–443
- L. Cisorio, *Studio sulle Egloghe di Nemesianus*, Pontedera, 1895
- L. Cisorio, *Dell'imitazione nelle Egloghe di Nemesiano*, Pisa, 1896
- B. Effe, G. Binder, *Antike Hirtendichtung. Eine Einführung*. 2. Aufl. Düsseldorf, Zürich, 2001, S. 126–141
- M. Haupt, *De Carminibus Bucolicis Calpurnii et Nemesiani*, Berlin, 1854
- W. Schetter, *Nemesians Bucolica und die Anfänge der spätlateinischen Dichtung*, in: *Kaiserzeit und Spätantike: Kleine Schriften 1957–1992*, O. Zwierlein (Hrsg.), Stuttgart, 1994, S. 141–181
- H. Walter, *Studien zur Hirtendichtung Nemesians*, Stuttgart, 1988

DECIMUS MAGNUS AUSONIUS

(310–393)

epistula 22

CVM PONTIVS PAVLINVS IVNIOR QVARTIS IAM LITTERIS NON RES-
PONDISSET, SIC AD EVM SCRIPTVM EST

*Quarta tibi haec notos detexit epistula questus,
Pauline, et blando residem sermone laccessit.
Officium sed nulla pium mihi pagina reddit,
fausta salutigeris adscribens orsa libellis.
Unde istam meruit non felix charta repulsam, 5
spernit tam longo cessatio quam tua fastu?
Hostis ab hoste tamen per barbara verba salutem
accipit et „Salve“ mediis intervenit armis.
Respondent et saxa homini et percussus ab antris
„o“ sermo redit, redit et nemorum vocalis imago. 10
Litorei clamant scopuli, dant murmura rivi,
Hyblaeis apibus saepes depasta susurrat.
Est et harundineis modulatio musica ripis
cumque suis loquitur tremulum coma pinea ventis.
Incubuit foliis quotiens levis Eurus acutis, 15
Dindyma Gargarico respondent cantica luco.
Nil mutum natura dedit. Non aeris ales
quadrupesve silent, habet et sua sibila serpens
et pecus aequoreum tenui vice vocis anhelat.
Cymbala dant flictu sonitum, dant pulpita saltu 20
icta pedum, tentis reboant cava tympana tergis;
Isiacos agitant Mareotica sistra tumultus,
nec Dodonaei cessat tinnitus aeni,
in numerum quotiens radiis ferientibus ictae
respondent dociles modulato verbere pelves. 25
Te velut Oebaliis habites taciturnus Amyclis
aut tua Sigalion Aegyptius oscula signet,*

<i>obnixum, Pauline, taces. Agnosco pudorem, quod vitium fovet ipsa suum cessatio iugis.</i>	
<i>Dumque pudet tacuisse diu, placet officiorum non servare vices et amant longa otia culpam.</i>	30
<i>Quis prohibet „Salve“ atque „Vale“ brevitate parata scribere felicesque notas mandare libellis?</i>	
<i>Non ego, longinquos ut texat pagina versus, postulo, multiplicique oneret sermone tabellas.</i>	35
<i>Una fuit tantum, qua respondere Lacones littera, et irato regi placuere negantes.</i>	
<i>Est etenim comis brevis. Sic fama renatum Pythagoram docuisse refert: Cum multa loquaces ambiguus sererent verbis, contra omnia solum</i>	40
<i>„est“ respondebat vel „non“. O certa loquendi regula! Nam brevius nihil est nec plenius istis, quae firmata probant aut infirmata relidunt.</i>	
<i>Nemo silens placuit, multi brevitate loquendi. Verum ego quo stulte dudum spatiosa locutus</i>	45
<i>provehor? Ut diversa sibi vicinaque culpa est! Multa loquens et cuncta silens non ambo placemus nec possum reticere, iugum quod libera numquam fert pietas nec amat blandis postponere verum.</i>	
<i>Vertisti, Pauline, tuos dulcissime mores?</i>	50
<i>Vasconis hoc saltus et ninguida Pyrenaei hospitia et nostri facit hoc oblivio caeli?</i>	
<i>Inprece ex merito quid non tibi, Hiberia tellus! Te populent Poeni, te perfidus Hannibal urat, te belli sedem repetat Sertorius exul.</i>	55
<i>Ergo meum patriaeque decus columeque senati Bilbilis aut haerens scopulis Calagurris habebit, aut quae deiectis iuga per scruposa ruinis arida torrentem Sicorim despectat Ilerda?</i>	
<i>Hic trabeam, Pauline, tuam Latiamque curulem constituis patriosque istic sepelibus honores?</i>	60
<i>Quis tamen ista tibi tam longa silentia suasit? Impius ut nullos hic vocem vertat in usus, gaudia non illum vegetent, non dulcia vatum carmina, non blandae modulatio flexa querellae,</i>	65

*non fera, non illum pecudes, non mulceat ales,
 non quae pastorum nemoralibus abdita lucis
 solatur nostras echo resecuta loquellas.
 Tristis, egens deserta colat tacitusque pererret
 Alpini convexa iugi, ceu dicitur olim* 70
*mentis inops coetus hominum et vestigia vitans
 avia perlustrasse vagus loca Bellerophontes.
 Haec praecor, hanc vocem, Boeotia numina Musae,
 accipite et Latiis vatem revocate Camenis.*

Nachdem Pontius Paulinus schon vier Briefen nicht geantwortet hatte, ist folgendermaßen an ihn geschrieben worden:

Dieser, der vierte Brief webt dir die (schon) bekannten Klagen zuende, Paulinus, und er reizt den Untätigen mit einem Gespräch. Aber keine Seite (von dir) erstattet mir die gehörige Schuldigkeit zurück, indem sie hinzuschreibt zu den Büchlein, die einem Gesundheit wünschen (=S.D.=Salutem dico=Briefüberschrift), glücksverheißende Worte. Woher hat nur das nicht glückliche Blatt diese Zurückweisung verdient, (5) welches (Akk.) dein Zögern mit langer Gefühlskälte verachtet? Der (ausländische) Feind empfängt trotzdem von seinem Feind mit (zwar) barbarischen Worten einen Gruß und findet mitten unter den Waffen stehend ein „Hallo“. Selbst die Steine antworten dem Menschen, und von Höhen kommt zurückgeschlagen das Wort „Oh“, es kommt ein Abbild der Stimme selbst aus den Wäldern. (10) Klippen am Ufer rufen, Flüsse geben ein Gemurmel, das abgeweidete Feld surrt von Attischen Bienen. Selbst den schilftragenden Ufern liegt eine musikalische Bewegung inne, und mit ihren Winden spricht die Fichtenhaube ein Zittern. Sooft der leichte Westwind sich in die spitzen Blätter legt, (15) antworten Phrygische Lieder auf den Gargarischen Hain (=Ida-Gebirge). Nichts Stummes hat die Natur geschaffen. Nicht schweigt der Vogel der Luft noch die Vierfüßer, die Schlange hat ihr Zischeln, und das Wasservieh atmet mit einem dürren Ersatz für die Stimme. Die Zimbeln (musik. „Becken“) geben durch Anschlagen einen Klang, die Tribüne (Bühne) gibt ihn angeschlagen durch den Sprung der Füße, (20) die hohlen Handpauken dröhnen wider von gespannten (Tierhaut-)Rücken (=Membran). Ägyptische Sistrren bewegen die Orgien der Isis, und auch die Schellen des Dodonäischen Kupfers (bei dem Eichenorakel des Zeus in der Nähe von Epirus, ehem. Nord-West-Griechenland) hören nicht auf, sooft die Becken, wenn sie von den verwundenden Stäben im Takt geschlagen werden, gelehrt mit melodischem Anschlagen antworten (von der Eiche hingen Bleitäfelchen herab, die eine Orakelantwort erhielten; wenn sie gegeneinander

schlugen, ertönte eine Melodie). (25) Du aber, als ob du im Öbalischen Amyclae (einer Stadt in Sparta) schweigsam wohnst oder deinen Mund der ägyptische Sigalion (Gottheit des Schweigens) versiegelt, schweigst beharrlich, Paulinus. Ich erkenne die Scham, weil die Saumseligkeit selbst ihren Fehler beständig pflegt (und vermehrt). Solange Du Dich schämst, lange geschwiegen zu haben, gefällt es (dir), nicht die Schuldigkeit (30) abzuleisten, und liebt die lange Tatenlosigkeit ihre Schuld. Wer verbietet es, ein „Hallo“ und „Lebwohl“ mit bereitstehender Kürze zu schreiben und glückliche Zeichen den Büchlein anzuvertrauen? Nicht fordere ich, daß die Seite lange Verse verfertigt noch mit umständlichen Gesprächen die Schreibtafeln beschwere. (35) Nur ein Buchstabe war es, mit dem die Spartaner antworteten (nämlich eine Abkürzung/Ligatur für οὐ = u = nein), und (doch) gefiel ihre Ablehnung dem erzürnten König (von Mazedonien). Denn die Kürze ist höflich. So erzählt die Kunde, daß der wiedergeborene Pythagoras gelehrt habe: Als Geschwätziges viel mit doppeldeutigen Worten austreten, da antwortete er allein gegen alles (40) mit „Ja“ (nä bzw. nei) oder „Nein“ (uch bzw. uk). Oh sichere Redensregel! Denn nichts ist kürzer und nichts vollständiger als dies, was das Gesicherte billigt oder das Ungesicherte abweist. Niemand gefiel, wenn er schwieg, viele aber durch ihre Kürze im Reden. Aber ich, wo lasse ich mich hintreiben, der ich dumm wieder Platzfüllendes geredet habe? (45) Wie ist die Schuld verschieden und doch sich einander selbst nah! Viel sprechend und alles verschweigend gefallen wir beide nicht, und ich kann nicht verschweigen, daß der freie Anstand niemals ein Joch (=Beschränkung, Tabu) erträgt noch es liebt, die Wahrheit den Schmeicheleien nachzustellen. Hast du denn, liebster Paulinus, deine Art so verändert? (50) Machen soviel die Waldgebirge des Baskenlandes, die Schneewohnstätten der Pyrenäen, die Entwöhnung unseres Himmels aus? Was würde ich nicht zurecht dir, Spanische Erde, für Flüche aussprechen! Dich sollen die Punier plündern, dich der treulose Hannibal verbrennen, dich als Kriegssitz erneut der vertriebene Sertorius (ein römischer „Revolutionär“ aus der Zeit der Gracchen, der in Spanien erfolgreich gegen Rom einen Partisanenkrieg anzettelte) aufsuchen! (55) Wird also mein und des Vaterlands Zierde, die Spitze des Senats (nämlich: dich), etwa Bilbilis oder Calagurris, das an Klippen hängt, (zum Bewohner) besitzen? Oder Ilerda, das ausgetrocknet, wenn durch schroffe Felsen die Trümmer herabgefallen sind, auf den Wildbach Sicoris (heute: Segre) herabschaut? Hierhin stationierst du deine „trabea“ (=Staatsgewand), Paulinus, die latinische „sella curulis“ (=beweglicher Amtssitz), (60) und hier wirst du die Ehren (=innegehabte Ämter) des Vaterlandes begraben? Wer aber hat dir zu solchem langen Schweigen geraten? Oh, möge er (als gerechte Strafe dafür) als ein Anstandsloser die

Stimme zu keinem Gebrauch nutzen, mögen ihn keine Freuden ernähren, keine süßen Lieder der Sänger, kein modulierter Takt einer süßen Klage, (65) keine Wildtiere, keine Nutztiere (Schafe, Rinder), kein Vogel erfreuen, und auch nicht das Echo, welches verborgen in den waldigen Hainen der Schäfer unsere Rede, wenn es antwortet, tröstet. Trübe, bedürftig soll er die Einöde bewohnen und stumm durchwandern die Talkessel der Alpenberge, so wie gesagt wird, daß einst (70) Bellerophon, unverständlich und die Gemeinschaften und Spuren der Menschen meidend, die weglosen Orte ziellos durchmustert habe (Bellerophon, der Reiter auf dem Flügelpferd Pegasus, soll am Ende seines Lebens wahnsinnig geworden sein). Dies bitte ich, ihr böotischen Gottheiten, ihr Musen, nehmt diese Stimme auf und ruft zurück den Dichter zu den Lateinischen Camenen (=Musen).

I. Ausonius und Paulinus

Pontius Meropius Anicius Paulinus, geb. 354 in Bordeaux, gest. 431 in Nola (Campanien), gehört zu den Heiligen der Katholischen Kirche. Sein Status beruht vor allem auf seinem, von christlicher Seite so dargestellten, radikalen Lebenswechsel, den er um das Jahr 390 vollzog. Er war Mitglied einer hohen senatorischen Familie, die umfangreichen Grundbesitz sowohl in Südfrankreich, Nordspanien wie Süditalien besaß: Für die Zeit des 4. Jahrhunderts waren riesige Besitztümer an Grund und Boden ein Zeichen der Macht, die den Weg für hohe Ämter öffneten. So wurde Paulinus im Alter von nur 24 Jahren Konsul (*suffectus*, dh. minderer Kategorie) und wenig später, um 380, Statthalter von Süditalien (*vir consularis Campaniae*), eine bedeutende Position. Diesen Politiker ereilten in kurzem Abstand ein politischer und zwei persönliche Schicksalsschläge: 383 zerbrach seine Karriere am gewaltsamen Wechsel in der römischen Staatsführung (Kaiser Gratian wurde ermordet und durch den Usurpator Magnus Maximus ersetzt). Er zog sich mit seiner Frau auf seine Güter nach Südfrankreich zurück; dann kam 389 unter ungeklärten Umständen sein Bruder ums Leben; und schließlich starb sein einziger Sohn im Alter von nur zwei Monaten. Paulinus war schon immer Christ gewesen; als Statthalter von Kampanien hatte er sich, am 14.01.381, unter den besonderen Schutz des Heiligen Felix von Nola gestellt; 395 widmete er sich nun ganz dem Dienst des Heiligen, indem er nominell auf den persönlichen Besitz verzichtete, und nurmehr ihn verwaltend aus Nola einen bedeutenden Wallfahrtsort, sozusagen ein örtliches Heiligtum des Märtyrers machte.

Zwischen seinem Aufenthalt in Südfrankreich (von 383 an) und dem in Süditalien (von 395 an) muß jedoch, wohl um 390, eine Zeit gelegen haben, in der sich Paulinus mit seiner Frau Therasia auf seinen Gütern in Spanien aufgehalten hat, und in diese Zeit datiert der oben stehende Brief des Ausonius. Dieser war gegen 360 sein Lehrer der Rhetorik gewesen. Selbst ein „Self-made-man“ war auch er zu höchsten Ämtern gelangt, aber doch auf ganz andere Weise: 311 als Sohn eines (allerdings hochausgebildeten, privilegierten) ehemaligen Sklaven (=Freigelassenen) geboren, wurde er zuerst *Grammaticus* (Sprachlehrer) an der Rhetorenschule von Bordeaux, dann 360 *Rhetor*; 368 wurde er Erzieher des zukünftigen Kaisers Gratian in Trier, dann sein Redenschreiber und schließlich, 378, *praefectus praetorio*, also Verwalter für Gallien und Italien. In der Zeit seines politischen Einflusses gelang es ihm, sowohl für seinen Vater als auch seinen Bruder höchste Stellen zu vermitteln, und man vermutet sogar – allerdings ohne große Wahrscheinlichkeit –, daß er seinem Zögling Paulinus zu Erfolg verholfen habe. Genauso wie jener zog er sich 383 mit der Ermordung Gratians aus der Politik zurück, aber er war damals 72, vierzig Jahre älter als Paulinus, und dürfte dies eher als eine Erleichterung denn als eine Bedrückung seines Lebens empfunden haben.

Aus Ausonius' Briefgedicht ist zu entnehmen, daß ihm schon drei Briefe (unsicher, ob in Prosa oder Versen; die Überschrift spricht irrig von vier) vorangegangen seien; vordergründig scheint er hier auch nichts weiteres bewirken zu wollen, als nun endlich ein Lebenszeichen seines ehemaligen Schülers einzufordern. Aber die Vorwürfe weiten sich im Laufe des Gedichts aus: Paulinus halte sich im wilden Spanien auf, das seiner ehemals politisch bedeutenden, aber auch poetischen Position nicht entspreche. Er wäre zu einem solchen Schritt von einem falschen Ratgeber verführt worden, dem Ausonius den Wahnsinn auf den Leib wünsche. Paulinus hingegen solle – schon aus *pietas*/Frömmigkeit? zu seinem alten Lehrer – zurückkehren, nicht zu politischer Tätigkeit, wohl aber zum Dienst an den Musen, zur Poesie.

Wer dieser schlechte Ratgeber, von dem Ausonius in Vers 62 spricht, sein dürfte – die eigentlich interessanteste Frage –, ist nicht zu klären. Man hat auf seine Frau, Therasia, getippt, aber grammatisch ist die hier gemeinte Person männlich (v. 62: *impius*; v. 69: *tacitusque*). Es könnte sich deswegen um Hieronymus, den Übersetzer der Bibel und Fürsprecher des Paulinus, handeln: In den 70er Jahren war er als Einsiedler in Syrien umhergekommen und lebte seit 388 in einer Eremitenzelle in der Nähe von Bethlehem; auf ihn würde der Fluch passen. Oder steht ein Individuum symbolisch für eine ganze Bewegung, die der Weltflucht und Askese überhaupt? In jedem Fall aber geht Ausonius davon aus, daß Pauli-

nus' Rückzug von der Welt kein freier, sondern ein fremdbestimmter war; damit entschuldigt er den ehemaligen Schüler einerseits, klagt den ehemaligen Politiker andererseits aber auch an, keine eigenen Entscheidungen treffen zu können. Was antwortet Paulinus auf den Brief des Ausonius? Der Brief ist zu lang, um ihn hier wiederzugeben, aber er fängt mit folgenden Worten an:

*Quarta redit duris haec iam messoribus aestas
et totiens cano bruma gelu riguit,
ex quo nulla tuo mihi littera venit ab ore,
nulla tua vidi scripta notata manu,
ante salutifero felix quam charta libello* 5
dona negata diu multiplicata daret. (...)

Dieser, der vierte Sommer ist für die abgehärteten Schnitter zurückgekommen, und soviel Mal hat der Nordwind mit weißem Eis Starre verbreitet, seitdem mir kein Buchstabe kam von deinem Mund und ich keine Schrift sah, die von deiner Hand gezeichnet war, bevor mir (jetzt aber) ein glückliches Blatt mit einem heilsbringenden Büchlein (5) die mir lange verweigerten Geschenke vermehrt gegeben hat.

Paulinus bezieht sich offensichtlich auf die drei abgeschickten und den vierten geschriebenen Brief des Ausonius, und verkündet kurz, er habe die ersten Texte nicht bekommen. Im Gegenteil haben vier Winter und vier Sommer vergehen müssen, bevor nun endlich ein Büchlein – also ein längerer Text – eingetroffen sei. Das ist harsch, klingt nach einer unehrlichen Entschuldigung. Aber gleichzeitig läßt sich spekulieren, daß Paulinus nun auf einen Schlag alle vier Briefe (*dona multiplicata / vermehrte Geschenke*) bekommen haben könnte. Warum aber das? Immerhin läßt er aus seinen Versen erkennen, daß er lange auf ein Lebenszeichen seines Mentors gewartet habe, vier Jahre (etwa von Winter 390 bis Sommer 394), und das wiederum läßt vermuten, daß Ausonius in jedem dieser Jahre je einen Brief geschrieben haben könnte, auf die nun summarisch geantwortet wird: Ist das Wahrheit oder ist das Fiktion? Waren die Verkehrsverhältnisse in der ausgehenden Antike für Spitzenpolitiker so schlecht? Oder haben wir vor uns eine rein literarische Konstruktion, die – aus welchen Gründen auch immer – für ein jedes Jahr einen Brief postuliert? Paulinus nutzt für seine Antwort zuerst das elegische Distichon und fährt fort:

*...nunc elegi salvere iubent dictaque salute,
 ut fecere aliis orsa gradumque, silent.
 quid abdicatas in meam curam, pater,
 redire Musas praecipis? 20
 negant Camenis nec patent Apollini
 dicata Christo pectora. (...)*

Nun aber sagt das elegische Versmaß, es müsse sich verabschieden, und – nach einem Abschiedswort – schweigt es, so wie es für andere Anfang und ersten Schritt machte.

Jetzt wechselt Paulinus abrupt und wenig klassisch das Versmaß und geht über zu Jamben, die einem aggressiven Schreiben eher passend sind:

Was, Vater, willst du, daß die Musen, denen ich abgeschworen habe, aufs Neue mir zur Sorge gereichen? (20) Mein Christus geweihtes Inneres (=meine Brust) verwehrt den Verkehr mit den Musen und steht auch Apoll nicht offen. (...)

Paulinus entfaltet also seine Situation, in der er das Leben für die Kirche dem Leben für die Dichtung vorzieht und wechselt wieder das Versmaß:

*...ignosce amanti, si geram quod expedit;
 gratare, si vivam ut libet.
 defore me patriis tota trieteride terris,
 atque alium legisse vagis erroribus orbem,
 culta prius vestrae oblitum consortia vita(e), 105
 increpitas sanctis mota pietate querellis. (...)*

Verzeih mir, der ich dich liebe, wenn ich etwas tue, was nötig ist. Beglückwünsche mich, wenn ich lebe, so wie ich es will. Nun ein Wechsel des Versmaßes in den heroischen Hexameter: Du klagst mich an, daß ich vom Vaterland ganze drei Jahre fern war und einen anderen Erdkreis mit unstetem Herumirren aufsuchte, daß ich die früher gemeinsam gepflegten Gewohnheiten deines Lebens vergessen hätte, mit ehrenwerten Klagen, die von unserem Verhältnis zueinander (pietas) bewegt sind.

Auch hier sieht man, daß mit dem Wechsel des Versmaßes der Ton wechselt: In Jamben war Paulinus noch stolz und bekannte, sein eigenes Leben gelebt zu

Gewiß befindet sich dieser Paulinus, der ehemalige Schüler, eben in einer christlichen Tradition, ist mehr aktiv als andere seiner Gesellschaft (man vergleiche eben Ausonius), und war sein Schritt der nominellen Veräußerung des Besitzes für die Spätantike ein durchaus überraschender. Gewöhnlich dachte man nicht nur an die engere Kleinfamilie, sondern an den Klan selber, dessen Teil man war. Doch ist Paulinus aus diesem Denken, kraft seiner eigentlichen Bekehrung zu einem besitzlosen Leben, eigentlich tatsächlich ausgebrochen? Unter der neuen Religion hatten sich Neuerungen ereignet, die eigentliche Neuerungen gar nicht waren: Wenn früher ein Priesterkollegium in der Hand einer Familie oder eines Standes lag, etwa der Salier, die sich nur aus patrizischen Familien rekrutieren durften, so mag der Kult des heiligen Felix von Nola angelegt worden sein als elitäre Unternehmung, zu der ein Zugang nur unter bestimmten Bedingungen gewährt wurde. Die bald einsetzende Völkerwanderung hat hier die Tradition unterbrochen, aber ein Mitglied der Familie des Paulinus, Leontius, wird durch ein Gedicht des Venantius Fortunatus über seine repräsentative Villa gepriesen: die Familie behielt also noch im 6. Jh. ihre Bedeutung. Und auch Bischöfe wie Gregor von Tours (538–594) stammten häufig und gerne aus einer Familie ab, die seit Generationen die geistlichen Würdenträger stellte; nahtlos ist also die frühere Versorgung durch den Vorstand für verschiedene Kultgemeinschaften in eine des Vorstands für nur eine Kultgemeinschaft übergegangen.

II. Paulinus und Ausonius

Die Überlieferung der Gedichte des Ausonius und Paulinus zeigt ein verräterisches Bild: Vielmals sind beide Seite an Seite abgeschrieben worden, als gemeinsames Kunstwerk; Varianten in den Handschriften sind oft so unerklärbar und treten so früh auf, daß es scheint, als sei auch von Expertenhand, vielleicht vom Autor selbst, eine Änderung oder Variante des Textes erfolgt. Dies legt nahe, daß von Anfang an die Briefe aufeinander abgestimmt worden waren. Das würde auch erklären, warum Paulinus antwortete, er habe nun nach vier Jahren eine vervielfachte Freude bekommen, eben jene vier Briefe gesammelt. Ausonius schrieb möglicherweise und Paulinus antwortete – in bestem Einvernehmen. Aber: Handelte es sich denn nicht um unvereinbare Positionen, um den Kampf zweier Werte miteinander, der Welt der Intellektuellen mit jener der Spirituellen? Stellte man vielleicht in der Merowingerzeit (aus der die ersten Abschriften datieren) den Briefwechsel zusammen, um das Versagen der heidnischen Werte gegenüber den christlichen zu illustrieren? Wurde damit Ausonius erst nachträg-

lich in die Rolle des Heiden gedrängt, dem ein strahlender Paulinus gegenübersteht? Dann aber hätte man die historische Rolle beider Personen falsch interpretiert.

Paulinus wie Ausonius sind ehemalige Politiker, in nicht mehr jugendlichem Alter (35 bzw. 80 Jahre alt). Ausonius hat eine Karriere hinter sich, die ihn vom Sohn eines ehemaligen, allerdings privilegierten, Sklaven zum Verwalter von Provinzen brachte; Paulinus stammt aus senatorischer Familie und ist ihrer Tradition verpflichtet, auch was den höflichen Umgang mit Minderen betrifft: Eine wahre Beleidigung ist unter solchen Umständen nicht denkbar, wohl aber eine literarische. Ausonius ist Christ, aber Dichter; Paulinus ist Dichter, aber Christ. Sie stehen schon aufgrund ihres Alters im Verhältnis von Lehrer und Schüler, aber sie stehen auch im Verhältnis von alter Generation zu neuer. Vielleicht handelt es sich also um einen literarisch dargestellten Generationenkonflikt mit einvernehmlicher Rollenverteilung?

Ist das so unwahrscheinlich? In früheren Gedichten sah man, und in späteren wird man sehen, daß Generationenkonflikte eines der Themen der lateinischen Literatur waren. Hatte Nemesian das Verhältnis von noch bartlosen Jugendlichen zu einer jungen Frau, aber auch natürlich das zu ihren Eltern, thematisiert, so schrieb er auch über die Abtrennung eines Menschen von seiner Kindlichkeit. Ebenso läßt sich der Briefwechsel von Ausonius und Paulinus als exemplarischer „Abnabelungs-Prozeß“ eines Jungen interpretieren, der seinem Lehrer aus den Fingern gleitet. Ein solcher ist mit Bitterkeit verbunden, aber aus der Position des Intellektuellen gehört diese Bitterkeit zum Prozeß, den es zu beschreiben lohnt. Und genau dies ist das Bild, das die Briefe des Ausonius bieten: ein Verlassener stellt sich in die Position des Unterlegenen – und das freiwillig; es ist wie ein ungleiches Liebesverhältnis.

Ausonius war Christ, die beiden befreundet, und nichts deutet auf ein Ende ihrer Freundschaft als Folge des Briefwechsels. Zudem scheint die Verbindung der Ausonius-Briefe mit jenen des Paulinus sehr weit zurückzudatieren, so weit möglicherweise, daß schon von Anfang an eine gemeinsame Veröffentlichung geplant sein könnte. Aber dies bedeutet, daß sie selber keinesfalls einander feindlich gesinnt sind, daß der wirkliche Ausonius keinesfalls verbittert wegen der Entscheidung seines Freundes zur asketischen Lebensweise ist. Im Gegenteil arbeiten sie an der Verwirklichung eines gemeinsamen Projektes, für das der eine sich in die Rolle des Unterlegenen, der andere des Siegers begiebt, freiwillig aber, denn es ist in Beider Interesse.

Nur – was kann dieses Ziel gewesen sein? Interessant ist, daß Ausonius Paulinus' Aufenthalt in Spanien kritisiert, während er offensichtlich schon um den Plan

eines Ausbaus des Heiligtums des Felix wußte, also um Paulinus' bevorstehenden Umzug von Spanien nach Süditalien: Dies ergibt sich aus anderen Briefen, hier aber auch aus der Zeitspanne von Paulinus' Spanienaufenthalt (390–395) und den vier Jahren, die bis zum vierten Brief des Ausonius vergingen. Angenommen, der spanische Aufenthalt stand kurz vor seinem Ende und Ausonius wußte davon, dann könnte man seine Briefe interpretieren als durchaus erfolgreich, denn Paulinus wechselte ja wirklich in der Folge an einen anderen Ort, wenn auch nicht den von Ausonius erwünschten. Insofern hätte also das Gedicht des Ausonius seinen Zweck erreicht: Paulinus änderte seinen Sinn – ein Sinneswandel, um den jedoch die Verfasser schon wissen. Umgekehrt hätte aber auch Paulinus sich behauptet: Zwar wäre er aus Spanien gezogen, nicht aber nach Südfrankreich, wie es Ausonius zu erhoffen scheint, sondern nach Süditalien, wo er jedoch, ganz im Sinne des Ausonius, eine neue Stimme erlangen konnte: die des Verkünders des Kults um den Heiligen Felix. Beide Seiten also hätten erreicht, was sie wollten: Ausonius den Umzug des Paulinus, Paulinus hingegen die neue Bestimmung, die über den rein intellektuellen Musenkult einen spirituellen am Heiligen Felix beinhaltete.

Ja, handelt sich um einen Generationenkonflikt, dann handelt es sich auch um die Rolle der Ausbildung, der Bildung, der Musen schließlich für das Leben eines Christen: Ausonius steht für die Lehrerschaft, Paulinus aber für den Schüler. Wichtig, so wird durch beider Gedichte gezeigt, ist eine gute Ausbildung in der Literatur und den Wissenschaften; wichtiger aber – wie Paulinus' Leben zeigen wird – ist der Dienst an Christus.

III. Ausonius und Ovid

In jedem Fall steht die gesellschaftliche Position des Ausonius und des Paulinus in einem Verhältnis von – modern gesprochen – Neureichem (Ausonius) und altem Adel (Paulinus), und dennoch darf sich Ausonius in Briefen und Gedichten die Rolle des Vaters zusprechen, der seinen Sohn zurechtzuweisen versucht. Dies kommt weniger im vorliegenden Gedicht zur Sprache, als in anderen, die ebenfalls das Schweigen des Paulinus thematisieren; aber es läßt sich auch hier nachlesen, wenn der Schreiber von seinem Leser eine *pietas*/Frömmigkeit einfordert, die durch das Schweigen des Adressaten, an den offensichtlich schon drei Briefe gegangen sind, in Gefahr gerät. *Pietas* ist, im Zusammenhang mit familiären Angelegenheiten, das richtige Verhältnis, das beispielsweise ein Sohn seinem Vater, in Zusammenhang mit erzieherischen Angelegenheiten jenes, das ein

Schüler seinem Lehrer schuldet (und umgekehrt). Allerdings stehen Schüler und Lehrer bestenfalls in einem Verhältnis von 20 zu 40 Jahren Alter; hier finden wir Personen von 35 bzw. 80 Jahren miteinander immer noch in derselben Abhängigkeit. Trotz seines gesellschaftlich geringeren Status fordert Ausonius also von seinem ehemaligen Schüler ein solches, vielleicht christlich auf das fünfte Gebot sich berufende, Verhalten ein. Daß er – der ehemalige Erzieher eines Kaisers – es nicht gebieterisch einfordert, zeigen seine Vergleiche, die das Schweigen illustrieren sollen: Paulinus verhielte sich schweigsamer als die Natur – selbst im Wald gäbe es auf Laute ein Echo, selbst die Bäume würden auf die Winde antworten. Hier ist fast ein Wimmern herauszuhören, das der verlassene *Paidagogos*, Sklave von Geburt, seinen adligen Zöglingen nachschickt, wenn sie sich wortlos in die „wahre“ Welt aufmachen. Und das scheint auf den ersten Blick unnötig; denn als Dichter wäre es Ausonius ganz leicht gefallen, hier ein mythologisches Beispiel, ja sogar deren zwei, zu zitieren, die ein ebenso frustrierendes Schweigen verdeutlichen könnten, aber seine Würde bewahrt hätten: In der *Odyssee* trifft Odysseus auf die Seele des Ajax, einst seines Rivalen, der ihm nicht antwortet (Od. 11,553–564), oder Aeneas in der *Aeneis* auf die Seele der Dido (A. 6,450–471), die ihn so liebte, daß sie sich umbrachte, als er sie verließ. Beide, für jene Zeit so naheliegenden, Vergleiche bemüht Ausonius nicht, und das zeigt, daß er sich nicht in der Position eines Odysseus oder Aeneas wiederfindet, die vom Stand her Gleichgestellten begegnen. Stattdessen verweist er auf für den schulisch gebildeten Leser seiner Zeit sehr präzise Beispiele, die auch seinen Brief in einen Zusammenhang stellen, der dem Leser helfen soll, ihn richtig lesen zu können: Es sind Ciceros Prosaschriften und Ovids Dichtung, auf welchen die Beispiele gründen, insbesondere aber Ovids fiktive Briefe von Heldinnen der Vorzeit an ihre Geliebten (*Heroides*), und seine – möglicherweise ebenso fiktiven – Briefe aus der Verbannung (*Tristiae*, *Epistulae ex Ponto*). Und es existiert auch ein literarischer Briefwechsel, dessen sich Ausonius und Paulinus für ihre Briefe bedienen konnten: Nach Veröffentlichung der *Heroides* des Ovid hat ein gewisser Sabinus, ein Freund Ovids, für die meisten von den Heldinnenbriefen Antwortbriefe der Helden verfaßt. In diese Situation begibt sich offensichtlich auch Paulinus: Er antwortet, als nicht geringerer Dichter (Ausonius selber pries ihn sogar als größeres Talent als sich selbst), oder wirklichkeitsnäher: als wohl geringerer Dichter, aber größerer Denker als sein Lehrer. Dieses Verhältnis zwischen Heroinnenbriefen des Ovid und Heroenbriefen des Sabinus, stellen die beiden christlichen Dichter nach.

Nun spricht – so nach der Untersuchung von Nils Rücker – in Wirklichkeit Ausonius eine ganze Reihe von literarischen Texten an, deren Kenntnis von

Paulinus erwartet werden darf und die fast alle aus der eigentlich klassischen Zeit der römischen Literatur stammen; aber Ovidisches ist besonders präsent. Vor allem bezieht er sich auf zwei poetische Briefe, die Ovid in der Verbannung (sei sie nun geschehen oder nur fiktiv) geschrieben hatte, *Trist.* 5,13 und *Trist.* 4,7. Beide sind relativ kurze Klagen über das Schweigen eines namentlich unbekannten Freundes und geben damit das inhaltliche Muster, an dem Ausonius seinen Brief ausrichten konnte.

Konzentrieren wir uns nur auf die Vergleiche des Schweigens: Bei der beeindruckenden Liste des Ausonius ist interessant, daß sie sich seltsamerweise kaum auf Menschen beziehen, auch nicht auf – wie früher üblich – mythologische, sondern auf ganz natürliche Dinge. Das ist aus einer berühmten Rede Ciceros entwickelt, in welcher jener den griechischen Dichter Archias verteidigt (*pro Archia* 19):

Sit igitur, iudices, sanctum apud vos, humanissimos homines, hoc poetae nomen, quod nulla umquam barbaria violavit. Saxa et solitudines voci reponent, bestiae saepe immanes cantu flectuntur atque consistunt: nos, instituti rebus optimis, non poetarum voce moveamur?

Bei euch, oh ihr Richter, die ihr durch und durch gebildete Menschen genannt werden könnt, sei doch die Bezeichnung „Dichter“ ein geheiligter Name, den nicht einmal eine Barbarei jemals verletzt hat. Denn selbst Steine und Wüsten antworten auf die Stimme, ungeheure Bestien werden häufig durch den Gesang bewegt und zum Stehen gebracht. Sollen wir uns da nicht, die wir in den besten Dingen ausgebildet sind, durch die Stimme der Poeten bewegen lassen?

Damit konstruiert Ausonius, nicht für den belesenen Paulinus, sondern auch für jeden Schüler, der an Ciceros Reden sein gebildetes Latein erlernte, eine besondere Verbindung seines Briefes mit einerseits der Tätigkeit eines Dichters, andererseits aber auch mit den Anforderungen, die an einen gebildeten Römer zu stellen sind. Beides wird von Paulinus eingefordert in Form der Kenntnis und Interpretation der ovidischen Dichtung.

Beide Briefe Ovids weisen dagegen sogenannte *Adynata* auf, die nach dem Schema funktionieren: „eher wird dies und das geschehen, als daß ich glaube, daß Du Dich verändert hast“. Interessant sind besonders die in *Trist.* 5,13,21–22: „eher gibt es kein Eis am Schwarzen Meer, keinen Thymian in Sizilien, bevor es ...“ Wenn man Ausonius Gedankengang jetzt als *Adynaton* umformuliert in: „eher glaubte ich, daß es kein Echo gäbe, als daß Du schweigen würdest“, sieht man, daß in beiden Fällen Naturereignisse mit Menschen verglichen werden. Dies ist zwar bei vielen, gängigen *Adynata* der Fall (etwa der Typ: „eher flösse ein Fluß von der Mündung zurück zur Quelle“); besonders ist hier aber die Erlesenheit des Vergleichs, der sich sonst nicht in der Poesie findet.

Aber hinter den Beispielen des Ausonius stehen noch viel mehr, noch andere, ovidische Texte, die mit verstanden werden wollen, wenn man das Ganze verstehen will. Nehmen wir „Steine antworten Menschen“: Zuerst denkt der Leser natürlich an das Phänomen des Echos, wo in der Tat auf die Menschenstimme von Steinen geantwortet wird. Aber das ist vermutlich nicht gemeint, denn das Echo findet sich wieder – seltsamerweise – in den Wäldern. Was ist dann gemeint? Es könnte ein Verweis sein auf den Sänger Orpheus, der, wahnsinnig vor Schmerz über den Tod seiner geliebten Eurydike, so kunstvollendet sang, daß ihm nicht nur Tier und Bäume, sondern auch die Steine folgten: dies wiederum las man in Ovids *Metamorphosen*. Warum dann aber kommt das Echo aus den Wäldern? In der Tat lebte eine Nymphe mit Namen „Echo“ in den Wäldern, als sie auf Narziß stieß, den sie einseitig liebte und sich darüber so verzehrte, daß von ihr nur die Stimme übrig blieb: wieder ein Verweis auf die *Metamorphosen* des Ovid. Die Helden beider Geschichten, Echo wie Orpheus, haben ein Problem mit ihrer Kommunikation, wenngleich ein ganz entgegengesetztes: Echo kann nur die letzten Silben eines Wortes wiederholen, Orpheus dagegen wird sogar von Steinen verstanden. Sie haben jedoch eines gemeinsam, und mit ihnen der auch angesprochene Narziß: Sie zogen sich – wahnsinnig vor Schmerz – in die Einsamkeit zurück, um sich dort zu verwandeln: Echo in die reine Stimme, Narziß in die Blume, Orpheus in seine eigenen Knochen (denn er wurde von Frauen zerfleischt, und seine ins Wasser geworfenen Knochen sangen dennoch sein Lied weiter). Und ihr Schicksal deutet voraus auf den Wunsch, dem schlechten Ratgeber des Paulinus solle es ergehen, wie einst Bellerophon: Dies ist eine Version der Sage, die sich nicht bei Ovid findet, wohl aber bei Homer (*Il.* 6,200–203). Ausonius will seinen Leser aber nicht an Homer erinnern, sondern wiederum an Cicero, der in seinen *Tusculanae Disputationes* (*Gespräche in Tusculum* 3,63) eine Reihe mythologischer Personen heranzog, deren Schmerz übermächtig wurde. Hier zitiert er die erwähnten Verse Homers und wendet sich gleich gegen ein solch schlechtes Beispiel. Gewiß hat Ausonius den Paulinus an diese Stelle erinnern wollen und mit ihr die Interpretation verknüpft, daß möglicherweise der Schmerz über Verluste auch für Paulinus ein Grund gewesen sei, sich zurückzuziehen. Die Gestalt des Bellerophon verknüpft sich zudem mit der unausgesprochenen Warnung, zu Hohes zu erstreben: sein Ritt auf dem Pegasus. Es ist ein Bild, das von Pindar kommend (*I*,7,43–47) bei Horaz in den *Oden* (*4*,11,26–27) auftritt; dort wiederum wird es als warnendes Beispiel einem Mädchen vorgeführt, das vergebens einen bereits Vergebenen ersehnt.

Mit diesem Bellerophon, mehr noch mit seinem geflügelten Pferd, Pegasus, ist nun der andere Brief aus Ovids *Tristien* in Verbindung zu bringen, der aus einer

ähnlichen Situation entstanden ist wie jener des Ausonius, und ebenfalls ein *Adynaton* vorbringt, um den Unglauben an das Schweigen des Freundes zu formulieren. In *Trist.* 4,7,11–18 zählt Ovid eine ganze Reihe von Fabelwesen auf, an deren Existenz er eher glauben würde als an eine Sinnesänderung seines Freundes, und den Anfang machen die Meduse und die Chimäre. Beide sind miteinander in der griechischen Sage eng verbunden, und wiederum gibt Ovid, in den *Metamorphosen* (4,772–789) einen guten Teil der Geschichte wieder: Der Held Perseus tötete einst die Meduse, aus deren Blut Pegasus entsproß, der wiederum Bellerophon trug, als dieser die Chimäre überwand.

Soll das alles Paulinus, der Erst-Rezipient des Gedichtes, herauslesen? Soll er sich mit Wahnsinnigen vergleichen und lernen, seine Weltflucht sei noch wahnsinniger als die der anderen? Oder soll er sich in der Rolle des jungen Mannes wiedererkennen, den ein Mädchen (=der Ratgeber?) begehrt, der selber aber schon eine Attraktivere (=Ausonius? die Poesie?) hat? Das ist, wenngleich wahrscheinlich, noch nicht einmal nötig: Wenn denn die Annahme stimmt, bei den Briefen handele es sich um eine konzertierte Aktion, dann ist das wahre Publikum ein anderes als das vorgebliche. Die Schüler der Grammatik- und Rhetorikschulen sind es, die ihre Ausbildung an diesen Briefen erfahren sollten. Ihnen wurden Rätsel vorgelegt, die richtig zu lösen Teil ihrer zu erlangenden Kompetenz sein sollte: gute Kenntnisse in Prosa (Cicero) und Poesie (Ovid). Und, ja, von ihnen mußte der Lehrer erwarten, daß sie sich der Aufgabe gewachsen zeigen würden. Wie die früher angeführten Beispiele gezeigt haben, ist die lateinische Literatur schon seit ihrem Beginn nur zu verstehen als jeweils wechselnde Ausschnitte eines schillernden Netzwerkes, das – und zwar nur für den Gebildeten – Texte mit Texten verbindet und weit über das eigentlich ausgesprochene Wort hinausgeht. Die Spätantike, die Zeit des Ausonius und Paulinus, hat lediglich darin ihre Besonderheit, daß sie auf klassisch gewordene Texte zurückgreift aus der lateinischen Literatur zur Zeit zwischen später Republik (Cicero) und frühem Prinzipat (Ovid), während vorher die hellenistische, dann die lateinisch archaische, auch die relativ nahestehende, ebenfalls wirkten: früher waren die Textbezüge offen, jetzt sind sie geschlossen.

Aber die Interpretation solcher Anspielungen stellt trotzdem ein zentrales Problem auf, das möglicherweise für die Zukunft alles an Interpretationen nach obigem Schema in Mißkredit bringen wird: wie nämlich läßt sie sich beweisen? Sicher ist, daß dem Leser des 4. Jh.s ein extrem hoher Wissenstand unterstellt werden muß, auch, daß für ihn bekannte Praetexte den Text, den er eben vor sich hatte, verändern mußten (antwortende Steine verwiesen auf Orpheus, dem die Steine zuhörten, und eben nicht auf Echo, woran man zuerst denken müßte).

Aber auf welche Art sie dies taten oder tun sollten, das bleibt der Willkür des modernen Forschers ausgesetzt: Dachte Ausonius nun an Echo als Vergleich für Paulinus oder an Narziß? Und wie ließe sich dies beweisen? Oder noch schlimmer: Wenn erst einmal eine bestimmte Erklärung der Geschichten herausgearbeitet ist, wie ließe sie sich eigentlich widerlegen? Mit neuen, entgegengesetzten Annahmen?

Text:

Ausonius, with an English translation by H. G. Evelyn White, Bd. 2, Cambridge (Mass.) / London, 1985 (Lb. 18, c. 29/30)

Ausone et Paulin de Nole: Correspondence. Introd., texte lat., trad. et notes (*Sapheneia* 9), D. Amherd, Bern, Berlin u.a., 2004

Ausonius, Mosella, der Briefwechsel mit Paulinus von Nola, Bissula, hrsg., übers., komm. und mit einer Einl. versehen, P. Dräger, Darmstadt, 2002

The Works of Ausonius. Edited with Introd. and Comm., R. P. H. Green, Oxford, 1991 (²1999)

Literatur:

W.-L. Liebermann, P. L. Schmidt, *Decimus Magnus Ausonius*, in: *Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr. (Handbuch der lateinischen Literatur der Antike 5 = Handbuch der Altertumswissenschaften Abt. 8.5)*, R. Herzog, P. L. Schmidt (Hrsg.), München, 1989, S. 268–308

S. Prete, *The Textual Tradition of the Correspondence between Ausonius and Paulinus*, in: *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card.*, Albareda, 2. Bde., Studi e testi 220, Rom, 1962, S. 309–330

J. M. Pucci, *The Full-Knowing Reader. Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*, New Haven/London, 1998

N. Rücker, *Ausonius an Paulinus von Nola, Textgeschichte und literarische Form der Briefgedichte 21 und 22 des Decimus Magnus Ausonius*, Göttingen, 2012

D. E. Trout, *Town, Countryside and Christianization at Paulinus' Nola*, in: R. Mathisen / H. Sivan (Hrsg.), *Shifting Frontiers in Late Antiquity*, Aldershot, S. 175–186

PS.–AMBROSIUS**(5. Jh.?)**

*Aurora lucis rutilat,
caelum laudibus intonat,
mundus exsultans iubilat,
gemens Infernus ululat,*

Cum rex ille fortissimus, 5
mortis con fractis viribus,
pede conculcans Tartara
solvit catena miseros!

Ille, qui clausus lapide
custoditur sub milite, 10
triumphans pompa nobili
victor surgit de funere.

Solutis iam gemitibus
et Inferni doloribus,
„Quia surrexit Dominus!“ 15
resplendens clamat angelus. (AH: splendens)

Tristes erant apostoli
de nece sui Domini,
quem poena mortis crudeli
servi damnarant impii. 20 (AH: damnarunt)

Sermone blando angelus
praedixit mulieribus,
„In Galilaea Dominus
videndus est quantocius.“

Illae dum pergunt concite 25
apostolis hoc dicere,

*videntes eum vivere
osculant pedes Domini.*

*Quo agnito discipuli
in Galilaeam propere 30
pergunt videre faciem
desideratam Domini.*

*Claro paschali gaudio
sol mundo nitet radio,
cum Christum iam apostoli 35
visu cernunt corporeo.*

*Ostensa sibi vulnera
in Christi carne fulgida,
resurrexisse Dominum
voce fatentur publica. 40*

*Rex Christe clementissime,
tu corda nostra posside,
ut tibi laudes debitas
reddamus omni tempore!*

Die Morgenröte des Lichtes leuchtet rot, der Himmel donnert von Lobliedern, die Welt jauchzt und jubiliert, die Hölle (Infernus) seufzt und heult, / als jener stärkste König, (5) aufgebrochen die Kräfte des Todes, mit dem Fuß zertretend den Tartarus, von der Kette die Armen löste. / Er, der eingeschlossen in einem Stein unter dem Soldaten (10) bewacht wird, triumphierend mit edlem Triumphzug steigt auf als Sieger von dem Grab. / Gelöst sind schon die Jammer und Schmerzen der Hölle/Unterwelt (Infernus), „weil der Herr auferstanden ist“, (15) so ruft der Engel leuchtend. / Traurig waren die Apostel über den Tod ihres Herren, den zur grausamen Strafe des Todes die unfrommen Sklaven verdammt hatten. (20) / Mit schöner Rede hat der Engel den Frauen es vorhergesagt: „In Galilea ist der Herr sehr bald zu sehen.“ / Als diese sich eilend aufmachen, (25) den Aposteln dies zu sagen, da sehen sie ihn leben und küssen die Füße des Herren. / Nachdem sie dies erfahren haben, da machen sich eilig die Schüler auf nach Galilea, (30) um zu sehen das ersehnte Antlitz des Herren. / Mit reiner, österlicher Freude strahlt die Sonne mit reinem Lichte, als schon die Apostel den

Christus (35) sehen mit körperlicher Erscheinung (bzw. Blick). / Daß ihnen die Wunden gezeigt wurden auf dem schimmernden Fleisch Christi, daß der Herr auferstanden sei, dies bekennen sie mit öffentlicher Stimme. (40) / König Christus, allernädigster, besitze du unsere Herzen, auf daß wir dir verdiente Loblieder erstatten zu aller Zeit!

I. Ambrosius / Anonymus

Es ist wenig wahrscheinlich, daß der Hymnus dem Mailänder Erzbischof Ambrosius (um 340–397) zuzuschreiben ist und unklar, ob er noch im 4. oder bereits im 5. Jh. verfaßt wurde; jedenfalls galt er lange als solcher des Ambrosius, und unzweifelhaft ist er einer der ältesten, der in der Kirche gesungen wurde; noch heute bleibt er (wenn auch überarbeitet und zumeist in Übersetzungen) in Gebrauch.

Im 4. Jh. hatte sich das gesprochene Latein schon weit von den Normen, die man aus Ciceros Reden ableiten konnte, entfernt; ganz besonders aber betrifft dies die Aussprache: Zumindest bei der durchschnittlichen Bevölkerung, die Latein als Muttersprache erlernte, war die ursprünglich in lange und kurze Vokale unterscheidende Sprache in eine nichtdifferenzierende übergegangen. Diesen Vorgang kann man sich an den heutigen romanischen Sprachen, die ja aus dem Lateinischen kommen, am besten vergegenwärtigen: Das Spanische, wie es in Kastilien gesprochen wird, kennt heute keine Unterscheidung in lange und kurze Vokale, alle werden gleichsam maschinengewehrmäßig ausgesprochen. Das Italienische dagegen erhielt diese Unterscheidung wieder zurück, nicht aber auf dieselbe Art, wie es vorher das Lateinische gehabt hatte; so sagt man heute *cadére* mit einem langen „e“ auf der Betonung, während man zuvor im lateinischen *cádere* gesagt hatte, mit kurzem „e“ und Betonung auf dem „a“. Das Fehlen eines sicheren Gefühls für die Längen und Kürzen eines Vokals auch bei der Oberschicht, die ja noch grammatisch richtig zu sprechen in der Lage war, steigerte die Bedeutung des Unterrichtes im Verseschreiben, denn die herkömmliche Technik bestand ja in einem quantifizierenden System aufeinanderfolgender langer und kurzer Silben, und auf diese Weise ließ sich wenigstens ein Gefühl für die korrekte Position der Längen und Kürzen anlernen. Für die christlichen Gemeinden hingegen, die im Gottesdienst noch nicht nach Standesunterschieden differenzierten (man denke dagegen an die diffizilen Regeln des späteren, monastischen Lebens), waren Loblieder im Stile horazischer Oden oder homerischer Hymnen kaum reizvoll. Der Dichter Prudentius, der solches nichtsdestoweniger versucht hat, blieb

deswegen größtenteils Schulautor und wurde nicht gesungen. Andererseits gab es aber auch noch nicht das spätere, akzentuierende System der Einteilung in betonte und unbetonte Silben; dies kam erst im Zuge der Völkerwanderung auf und ist bis heute eher ein Phänomen germanischer Sprachen geblieben: Langobardische Hexameter etwa sind, wie die deutschen zu Goethes Zeiten, akzentuierend gebaut; Verse in den romanischen Sprachen sind dagegen vor allem silbenzählend.

Ambrosius hat in der von ihm wohl neugeschaffenen Hymnenform einen Weg gefunden, den Anspruch gebildeter Dichtung mit den veränderten Realitäten der Aussprache und den Forderungen des Gottesdienstes zu vereinen; die nach ihm „Ambrosianische“ genannte Strophe wurde zur Grundlage der meisten kirchlichen Lieder (und zum Vorbild neuzeitlicher Dichtung). Nach metrischer Terminologie handelt es sich um einen akatalektischen, jambischen Dimeter; dies bedeutet, daß jeweils zwei jambische Füße (2x kurz-lang bzw. akzentuierend: unbetont, betont), von denen die erste Kürze auch eine Länge sein kann, zu einem jambischen Metrum werden, und dieses in der Zeile zweimal auftritt. Im hohen Mittelalter konnte dann auch akzentuierend gedichtet werden, und die Ambrosianische Strophe bestand aus vier Jamben mit männlichem Schluß (= „ich esse meine Suppe nicht!“). Gewöhnlich bilden ferner je vier Zeilen eine Strophe, und in der Reinform besteht ein Ambrosianischer Hymnus aus acht solcher Strophen.

Gerade diese Reinform läßt nun erste Zweifel an der Autorschaft des Ambrosius für das obenstehende Gedicht aufkommen: Die Strophe besteht zwar aus je vier Zeilen, nicht aber sind acht Strophen zu einem Hymnus zusammengesetzt, sondern elf. Und auch prosodisch sind eine ganze Reihe von Versen nicht korrekt, was dem gebildeten Bischof kaum geschehen wäre; etwa schon die Verse 2–3 der ersten Strophe: *caelum laudibus intonat, | mundus exultans iubilat* (*laudibus* ist lang-kurz-kurz statt kurz-lang-kurz; *mundus* ist lang-kurz statt kurz-lang). Auffällig ist auch die Fülle an Reimen in Form von Assonanzen (häufig in der frühen lateinischen Dichtung des Mittelalters, aber auch in den spanischen Canciones): etwa die erste Strophe endet rein auf *-at*; bei den sicheren Hymnen des Ambrosius hingegen wird der Endreim zwar nicht gemieden, sogar gesucht, aber auch nicht so häufig gesucht wie hier. Spätere Dichter, etwa Sedulius, erhöhen die assonierenden Reime, bis sie im hohen Mittelalter zur Regel werden und zweisilbig enden.

Man sollte also eher annehmen, daß es sich hier um den Hymnus eines anonymen Dichters handelt, der unter dem Einfluß der aufkommenden, durch Ambrosius initialisierten, Hymnik dichtete. Nichts spräche anfangs dagegen, ihn noch

ins vierte Jahrhundert zu datieren, und viele Gedankengänge sind unverkennbar mit denen des Ambrosius identisch: Da ist vor allem die Suche nach einem Einklang von Welt mit Gott und göttlicher Ordnung und die Bedeutung, die hierbei der Natur zukommt; Aurora in der ersten Strophe, die Morgenröte, steht für den Beginn einer neuen Zeit, das Ende der Finsternis. Sie steht für die Freude der Welt (Natur) über den besiegten Tod. Auch steht sie für den auferstehenden Gott, der aus der Hölle heraustritt. Ihm und ihr entspricht dann die schon hoch stehende Sonne in der neunten Strophe, die bereits platonische Gleichsetzung eines Gottes mit dem Licht. Ambrosius selbst hatte in *Aeterne rerum conditor* dem Hahn eine ähnliche Rolle zugestanden wie hier der Aurora; in *Illuminans Altissimus* hatte er Christus zum Licht der Sterne werden lassen, was sonst – jedenfalls nach einer gängigen Vorstellung – der Sonne zukommt.

Auch läßt sich vielleicht eine theologisch-lehrende Festlegung auf das rechtgläubige Christentum herauslesen, in deutlicher Ablehnung aktueller Gegenpositionen. Ambrosius hatte in Mailand mit dem Arianismus zu kämpfen; sein Nachfolger Augustin setzte sich auf höchster intellektueller Ebene auch mit weiteren Glaubensrichtungen auseinander: Doketen, Apolinaristen, Manichäer. Die Lehre des (ehemaligen Bischofs) Arius wurden vom Nizäischen Konzil 325 als Häresie eingestuft, zu Zeiten des Ambrosius aber von der römischen Kaiserin Iustina gefördert. Insbesondere die meisten germanischen Stämme (so die Ost- und Westgoten sowie die Langobarden), die in Zukunft das weströmische Reich dominieren sollten, hingen ihr an. Grundlage der bald in verschiedene Richtungen entwickelten Lehre ist die Annahme, daß die Trinität letztlich einen Polytheismus darstelle und man der Gefahr, drei Götter anzubeten, entgegentreten wollte (nicht anders ja im 7. Jh. der Islam). Hierzu war es nötig, Gott Vater als einzigen, wahren Gott zu postulieren, der sowohl den Heiligen Geist wie den Christus erschaffen habe, anders aber als die übliche Welt, so daß man von ihnen im metaphorischen Sinne durchaus noch als Götter sprechen könne. Das spezielle Problem beim Christus lag zudem in der Annahme, daß einem Gott kein fleischliches Leiden zuerkannt werden dürfe, Christus aber am Kreuz starb; Christus müsse sich also in irgend einer Weise von Gott unterscheiden, aber auch von den Menschen. Dazu konnte es kommen, wenn Christus als *Logos* von Gott geschaffen und nicht im eigentlichen Sinne gezeugt wäre; dies wiederum zog die Frage, wie beschaffen denn nun der Leib Jesu gewesen sein mußte, notwendig nach sich. Eine von mehreren Möglichkeiten war, den Gekreuzigten mit einem Quasi-Leib auszustatten, der nicht wirklich leiden konnte: dies war die Lehre der Manichäer und Apolinaristen. Wenn hier in der neunten Strophe von *visu corporeo* / mit körperlicher Erscheinung (bzw. Blick) und in der zehnten Strophe von

ostensa vulnera in Christi carne fulgida / die Wunden, die auf dem schimmernden Fleisch Christi gezeigt wurden die Rede ist, dann bekennen die Singenden ausdrücklich die Fleischlichkeit Gottes und wenden sich gegen abweichende Interpretationen. Allerdings, deutlich betont wird diese Position wiederum auch nicht, denn wie beschaffen dieses Fleisch denn exakt ist, wird mit *fulgida/schimmernd* ja gerade nicht deutlich gesagt (zumal sich das Adjektiv auch noch auf *vulnera* beziehen könnte), und *visu corporeo* könnte auch betonen, daß die Apostel nicht Opfer einer Vision gewesen sind: Der Verfasser läßt sich als im Sinne des Ambrosius denkend interpretieren, nichts aber weist dezidiert auf Ambrosius als Verfasser hin.

Da ist aber auch der latente theologische Antisemitismus, der aus der fünften Strophe spricht: Eigentlich ist das Bild sehr eingängig und gut – zumindest für die Gesellschaft des 4. Jh.s, für die Sklaven eine Alltäglichkeit darstellten – formuliert, antithetisch von Sklaven (der Menschheit) zu sprechen, die ihren Herren (den Gott) verdammt. Aber zwischen dem Tod Jesu und dem 4. Jh. lag ja die Eroberung Jerusalems und die Versklavung eines Gutteils der jüdischen Bevölkerung. Und: Ambrosius hatte in einem Brief an Kaiser Theodosius für eine christliche Gemeinde Partei ergriffen, welche sich weigerte, eine von ihnen niedergebrannte Synagoge auf eigene Kosten renovieren zu lassen. Würde die Synagoge wieder aufgebaut werden, argumentiert er, würden die Juden eine Aufschrift anbringen (Ambr. *epist.* 10,73, 10): *Templum impietatis factum de manubiis Christianorum* / Ein Tempel des gottlosen Frevels, geschaffen durch die Kriegsbeute der Christen (dh. den Christen im Krieg abgenommen): *impii* fände hier einen theologisch aktuellen Hintergrund, aber auch *servi*, denn zur Kriegsbeute gehörten in der Antike auch die Gefangenen, die der Sklaverei verfielen (Sklave auch: *mancipium*, vgl. *manubium*). Derzeit bemühte man sich zudem, ein Verbot für Juden zu erreichen, christliche Sklaven zu halten, das allerdings erst 538 von Kaiser Justinian verhängt werden wird – also manche Generationen später und offensichtlich trotz vieler Widerstände. So etwas wurde – im Unterschied etwa zum 2.–3. Jh. – als unnatürlich empfunden, während grundsätzlich die Sklaverei als selbstverständlich hingenommen wurde. Die Bezeichnung *servi impii* ist also, über alle poetische Bildlichkeit hinaus, speziell auf das Verhältnis von Christen zu Juden gemünzt; mit der römischen Verwaltung in Iudaea (Pontius Pilatus) und ihrer Exekutive (die römischen Soldaten, die am Kreuze um das Kleid Jesu gewürfelt haben sollen) hat es hingegen nichts zu tun. Auch hier sieht man also, daß ambrosianische Gedanken entwickelt werden, die gleichzeitig Allgemeingut der (christlichen) Bevölkerung jener Zeit waren.

Allerdings weist die Sklavenhalterdiskussion doch in nachambrosianische Zeit, denn gerade der Brief des Kirchenvaters dürfte ihr Nahrung gegeben haben.

II. Heulende Hölle

Das ist die düstere Seite des Hymnus: Er ist ein Zeugnis einer Zeit, als aus Verfolgten Verfolger wurden. Es überwiegt jedoch die andere, optimistische Seite: Die Auferstehung des Herren ist ein allen geltender Akt, ausgeschlossen sind nur die Mächte der Unterwelt. Das ist nicht selbstverständlich: Das Loblied hätte durchaus bei Christi Totenreise darauf hinweisen können, daß nur die jüdischen Patriarchen mit ihm vom Tode auferstanden wären, die meisten Menschen hingegen in der Hölle bleiben müßten; am Ende hätte es mit einer Verdammung der Ungläubigen die Gläubigen ihrer selbst versichern können. Stattdessen befreit Jesus ganz allgemein die *miseri* (Armen) und führt sie in einem Triumphzug wieder ans Licht. Und statt einer Bitte für die Singenden (etwa die Vernichtung der Bösen) ersehnt sich die Gemeinde nichts weiter, als daß Christus ihre Herzen besitzen möge, damit sie auch weiter sein Lob künden können.

Von einem traditionellen, paganen Hymnus ist das Lied formal weit entfernt: Jener gliedert sich grob in einen Anruf (*Apostrophe*) des Gottes, von welchem möglichst alle Namen und Funktionen genannt werden, dann eine *Aretalogie*, in der eine Geschichte des Mythos erzählt wird, und abschließend in einen Anruf (*Epistrophe*), worin nicht selten der Sprecher eine Gunst erbittet. Hier hingegen finden wir lediglich Aretalogie und Anruf, auf eine Aufzählung aller Namen Gottes wird verzichtet.

Der Hymnus gliedert sich auffällig in drei Teile; daß es genau elf Strophen sind, erklärt sich vermutlich mit der Elfzahl der Apostel, denn die ersten beiden Teile bestehen aus je vier Strophen, und so wäre es auch für den dritten Teil zu erwarten gewesen. Die drei Teile folgen je einer spezifischen Quelle: die Auferstehung selbst wird wohl nach den apokryphen *Acta Pilati* (Teil 2: *Descensus Christi ad Inferos* / *Christi Höllenfahrt*) erzählt, die Erscheinung des Auferstandenen vor den Frauen nach dem Matthäusevangelium; die Erscheinung vor den Aposteln nach dem Lucasevangelium. Dies ist der wichtigste Grund, den Hymnus in das frühe 5. Jh. zu datieren: Zwar liegt seit den 80er Jahren des 4. Jh.s die Bibelübersetzung des Hieronymus vor, die uns frühest erhaltene, lateinische Fassung des *Descensus*, welcher grundsätzlich auf Griechisch schon im 2.–3. Jh. entstand, datiert jedoch erst ins 5. Jh.

Der Rückgriff auf den *Descensus* läßt allerdings die Handlung des Hymnus in einem Licht erscheinen, das einen naiven Leser überraschen wird. Erzählt wird im *Descensus* Folgendes: Drei Rabbi zeugten von Jesu Himmelfahrt und davon, daß sie auf einem Weg von Galilea zum Fluß Jordan eine Menge von „Äbten“ getroffen hätten, die schon lange tot waren. Zwei mit Namen Karinus und Leucius waren ihnen bekannt (entwickelt wohl aus Leucius Carinus, dem angeblichen Verfasser anderer apokrypher Schriften). Sie erzählten, daß sie gemeinsam mit Christus von den Toten auferstanden seien. Die Juden sind erschrocken und schicken Leute auf die Suche nach den beiden, denen ebenfalls die Menge der Auferstandenen, um die zwölf Tausend, begegnen, und von denen sie erfahren, daß man Karinus und Leucius in ihren Häusern finden könne. Man bringt die Beiden in eine Synagoge und will sie befragen; da ihnen aber vom *Spiritus Sanctus* verboten wurde, sprechend Zeugnis zu geben, schreiben sie – getrennt voneinander – nieder, natürlich im selben Wortlaut, was sie erlebten. Veröffentlicht wird die Fassung des Karinus, der folgendermaßen erzählt: In der Hölle sei plötzlich ein großes Licht erschienen, die Pforten des Todes hätten gezittert. Man habe die Stimme des Sohnes Gottes vernommen, der aufgerufen habe, ihm zu öffnen. Sathanas, der Führer des Todes (*dux mortis*), habe befohlen, die Eingänge zu verschließen. Dann habe Sathan zu Infernus, einem unterirdischen Dämon, gesprochen, er solle sich darauf vorbereiten, jenen aufzunehmen, der kommen wolle. Infernus habe sich gewehrt, aber vergeblich. Alle Heiligen (Adam, die Patriarchen und Propheten) haben nun miteinander beratschlagt; Christus sei dann gekommen und habe Satan gebunden; die Heiligen habe er aus der Hölle in ihrer fleischlichen Gestalt wieder auf die Erde gebracht und sein Kreuz in der Hölle zurückgelassen. Als die Juden dies lasen, so der *Descensus*, klagten sie und hätten versucht, sich zu entsühnen, jedoch vergeblich.

Auf diesem Hintergrund liest sich nun der Text des Hymnus erheblich anders, als es für einen naiven Leser scheint: *gemens Infernus ululat* ist kein Bezug auf die Hölle selbst, sondern auf den Höllendämon mit Namen „Infernus“, von dem im *Descensus* geschrieben wird, daß er bei Ankunft des Christus (c. 8) *contremuit* (erzitterte). *Mundus* ist damit nicht nur notwendigerweise die Welt, sondern der Reine (*sanctus*), der aufersteht. Die Bezeichnung Jesu als *Rex* ist nicht allgemein aus der Bibel abgeleitet, sondern ein Zitat aus dem *Descensus* (c. 2 u. anderswo): *Rex gloriae Christus Dominus intraturus adveniet / der König des Ruhms, Christus der Herr, wird ankommen, um einzutreten*. Die Verse: *mortis confractis viribus, | pede conculcans Tartara / aufgebrochen die Kräfte des Todes, mit dem Fuß zertretend den Tartarus* beziehen sich genau auf folgende Stelle des *Descensus* (c. 8): *vectes ferrei confracti sunt (...) pedemque suum sanctum ei (scil.*

Sathan) posuit in gutture (...) / die Eisengitter sind aufgebrochen worden (...) und er stellte seinen heiligen Fuß auf die Gurgel des Sathans. Der Triumphzug sind die 12.000 Auferstandenen; und der *Angelus*, der singen sollte: „*Quia surrexit Dominus!*“ / *Daß der Herr auferstanden ist!* ist in Wirklichkeit vermutlich gar kein Engel: Zwar kennt die griechische Version des *Descensus* den Erzengel Michael, der die Auferstandenen ans Licht führt (er singt allerdings nicht), nicht so aber die im Westen verbreitete, lateinische. Als nämlich diejenigen, die Zeugen von der Auferstehung suchen sollten, auf die Zwölftausend trafen, hörten sie ihr Lied (c. 6): *Resurrexit Dominus a mortuis, sicut dixerat, exultemus (...)* / *Es ist der Herr auferstanden von den Toten, wie er gesagt hatte; lasset uns jubelieren.* Und vor dieser *visione angelica* / *englischen Vision* verging ihnen die Sprache. Es sind also die Auferstandenen, die singen; ihre Funktion ist die eines „Verkünders“ (*angelus*) der Auferstehung. Aber gleichzeitig ist es schon ein Vorverweis auf die kommende Quelle, das Matthäusevangelium, wo der Engel zu den Frauen genau dies sprechen wird: *dicite discipulis eius, quia surrexit.* / *Sagt seinen Schülern, daß er auferstanden ist.* Und natürlich geht die Aufnahme des *Descensus* über eine einfache Nacherzählung hinaus und betritt den Raum der Interpretation (=Exegese): Wenn Jesus im *Descensus* eine Kette (*catena*) herbeibringt, um Sathan zu fesseln, dann ist es die, welche er den bisher gefangenen „Heiligen“ abgenommen hatte; wenn die *Aurora lucis* aufgeht, dann ist sie natürlich Zeichen für Jesus selbst, der als Licht in die Unterwelt kam und als solches wieder auf die Erde tritt.

Im Unterschied zu den paganen Religionen, welche einen Mythos immer wieder aufs neue abwandelnd erzählten, aber auch im Unterschied zur gnostischen Glaubensrichtung, hängt die christlich-orthodoxe am Wort: Wie im Gottesdienst, wo Psalmen wortgetreu (wenn auch im Lateinischen als Übersetzung) gesungen wurden, so kann man auch in der freieren Dichtung die Tendenz erkennen, sich genau an das Überlieferte zu ketten, genau so zu erzählen, wie es eben geschehen ist – oder sein soll. Freiheit ist nur erlaubt, wo eine Interpretation diese vorbereitet. Dies läßt sich auch für die folgenden Strophen erkennen.

Die Erscheinung des Engels vor den Frauen (*Sermone blando angelus praedixit mulieribus*, „*In Galilaea Dominus videndus est quantocius.*“ / *mit schöner Rede hat der Engel es den Frauen vorausgesagt: „In Galilea ist der Herr sehr bald zu sehen.“*) gibt Passagen des Matthäusevangeliums (28,5ff.) wieder, einzelne Wörter werden nur wenig umgeformt: *Respondens autem angelus dixit mulieribus: (...) et cito euntes, dicite discipulis eius quia surrexit: et ecce praecedit vos in Galilaeam: ibi eum videbitis (...)* / *Antwortend aber sprach der Engel zu den Frauen: (...) und geht schnell und sagt seinen Schülern, daß er auferstanden ist.*

Und siehe, er ging euch schon nach Galilea voraus. Dort werdet ihr ihn sehen. Auf dem Weg begegnet Jesus den Frauen, und sie hielten seine Füße (Mt. 28,9: *illae autem accesserunt, et tenuerunt pedes eius, et adoraverunt eum* / *Sie aber traten heran und hielten seine Füße und beteten ihn an.* // *videntes eum vivere osculant pedes domini* / *Als sie sahen, daß er lebte, küßten sie die Füße des Herren*); die elf Jünger eilen auch nach Galilea, um den Herren zu sehen (Mt. 28,16: *Undecim autem discipuli abierunt in Galilaeam in montem ubi constituerat illis Iesus.* / *Die elf Jünger aber gingen nach Galilea fort auf den Berg, wo ihnen es Jesus vorgeschrieben hatte* // *discipuli in Galilaeam propere pergunt* / *Die Schüler brechen eilig nach Galilea auf*). Von Jesu Erscheinung vor den Aposteln weiß das Matthäusevangelium nichts weiter zu erzählen, als daß sie ihn anbeteten, einige aber auch zweifelten. Deshalb wechselt nun die Vorlage; diesmal ist es das Lucasevangelium 24,30ff., das allerdings freier wiedergegeben wird: Daß es am Paschafest zum hellen Tag war, ist bereits eine Folge von Lc. 24,21: Zwei Jüngern begegnet Jesu am dritten Tag nach seinem Tod (*tertia dies est hodie quod haec facta sunt* / *es ist heute der dritte Tag, daß dieses geschehen ist*); daraufhin begeben sie sich sofort zu den übrigen Jüngern. Wenn Jesus aber kurz vor dem Paschafest gestorben sein soll, dann wird es hier gerade gefeiert. Daß Jesus seine Wunden zeigt (so nicht bei Mt. und Mc., bei Io. ausführlicher mit der Geschichte des ungläubigen Thomas), geht auf Lc. 24,40 zurück: *Et cum hoc dixisset, ostensit eis manus et pedes* / *Und nachdem er dieses gesagt hatte, zeigte er ihnen (seine) Hände und Füße*, und auch ihre Rolle als Zeugen wird hier ausdrücklich von Jesus gefordert (Lc. 24,48): *Vos autem testes estis horum* / *Ihr aber seid Zeugen dieser Dinge*. Damit nimmt im Hymnus der Chor der Betenden die Rolle der Apostel symbolisch ein, denn wenn er sich wünscht, für alle Zeit Christus geschuldetes Lob zu erstatten, ist dies genau, was die Apostel seit der Begegnung taten (Lc. 24,53): *et erant semper in templo, laudantes et benedicentes Deum* / *und sie waren immer im Tempel, lobten und priesen Gott*. Auch machte die erste Erscheinung Jesu, daß die beiden Jünger sich wundern, ihn nicht früher erkannt zu haben, obwohl doch ihr Herz brannte (Lc. 24,32: *Nonne cor nostrum ardens erat in nobis dum loqueretur in via...?* / *Brannte denn nicht in uns unser Herz, als er auf dem Weg redete?*), und ein ebenso brennendes Herz wünscht sich der Chor.

III. Katholisch korrekt

Hat man nun gesehen, wie wichtig für den christlichen Hymnus das enge Sich-Anlehnen an die „Schrift“ war, so ist dies jedoch nur die eine Seite der Medaille; andererseits geht der Text doch spielerisch mit seinen Praetexten um, wenn er beispielsweise beim Übergang von dem apokryphen *Descensus* zum Evangelium gleichzeitig auf das „engelhafte“ Bekenntnis zur Auferstehung seitens der Patriarchen und auf die Worte des Engels am Grab anspielt. Gleiches kann man auch für die Verwendung des Begriffs *Infernus* behaupten, der ja gewöhnlich die Hölle, hier aber auch den Höllengott mit diesem Namen bezeichnet. Was anderes ist dies als die für die pagane, spätantike Literatur verzeichnete enge Anlehnung an literarische Vorbilder, die auch dort bis zum Zitat geht? Letztlich ist also selbst bei einem so vom Glauben aufgeladenen Text wie dem liturgischen Hymnus das literarische Gesetz, das Spiel mit den Praetexten, gültig, nur daß sich der Kanon der Vorbilder von zuerst der hellenistischen, griechischen, dann der augusteischen, lateinischen Literatur nun zu den verschiedenen christlichen Texten, den kanonisierten und den apokryphen, verschoben hat.

Daß der Hymnus ursprünglich als Einheit gedacht war, zeigt die Aufnahme des Gottestitels *Rex* von der zweiten Strophe in der letzten, aber dieses saubere Aneinanderreihen verschiedener Quellen, die wiedererkennbar sind und sich so nicht widersprechen können, erleichterte auch das spätere Zerbrechen des Gedichtes in drei verschiedene Teile, die zu unterschiedlichen Zeiten, allerdings alle zu Ostern, gesungen werden.

Die Bedeutung der einzelnen Worte der Heiligen Schrift für die Poesie brachte aber auch eine weitere Veränderung des Textes mit sich: die ersten vier Strophen sind ja einer apokryphen Quelle entnommen. Zwar hatte schon der Kirchenvater Augustin die These, Jesus habe aus der Hölle die Patriarchen befreit, zumindest eingeschränkt unterstützt (*Ep. ad Evodium*: PL 33,711: *Et de illo quidem primo homine, patre generis humani, quod eum ibidem solverit, ecclesia fere tota consensit; quod eam non inaniter credidisse credendum est, undecumque hoc traditum sit, etiamsi canonicarum scripturarum non proferatur auctoritas* / Und über diesen ersten Menschen, den Vater des Menschengeschlechtes: daß Jesus ihn dort befreit hat, darin stimmt fast die ganze Kirche überein. Man muß nun aber glauben, daß sie dieses nicht sinnlos geglaubt habe, woher auch immer es überliefert ist, und selbst wenn auch keine Autorität der kanonischen Schriften dafür herangeführt werden kann.), grundsätzlich aber die apokryphen Bücher abgelehnt (*De civ. Dei* 15,23,4: *in his autem apocryphis, etsi invenitur aliqua veritas, tamen propter multa falsa nulla est canonica auctoritas* / bei diesen

Apokryphen also, auch wenn hier einige Wahrheit gefunden wird, so haben sie dennoch wegen vieler falscher Behauptungen keine kanonische Autorität. Apokryphe Texte sind – in den Augen der spätantiken Kirche – jene, die mit den Evangelien zu tun haben, sich gar als eigene Evangelien ausgeben, aber deren Echtheit nach langer Prüfung nicht als gesichert gelten kann. Wohl mag es sein, daß sie tatsächlich wertvolle Informationen transportieren, aber die – in den Augen der spätantiken Kirche – historische Genauigkeit gebietet, sie nicht in den Kanon der ganz sicher von Jesu Leben und dem seiner Apostel berichtenden Texte einzureihen. Um genauer zu sein, sollte man offen sagen, daß schon derzeit, zur Zeit Augustins, das Problem auftrat, daß es kaum gesicherte Nachrichten von Jesu Leben gab; um wenigstens einen Teil der Nachrichten zu retten, trennte man zwischen erklärtermaßen sicheren (den vier Evangelien, der Apokalypse, der Apostelgeschichte sowie den Briefen) und dem Rest. Diese Trennung war deshalb so wichtig, da ohne sie auch die vermeintlich authentischen Zeugnisse (die Evangelien etc.) unter Verdacht geraten würden. Nicht zuletzt deswegen wurde der liturgische Text von *Aurora lucis* durch Urban VIII. (Papst: 1623–1644) geändert, so daß nicht der Sinn, wohl aber die wörtlichen Anklänge an den apokryphen *Descensus* verloren gingen und man nicht mehr den Unterweltsgott mit Namen *Infernus* aus dem Text herauslesen kann, auch nicht mehr die Errettung einer unbestimmten Zahl von *Miseri*, sondern theologisch korrekt die Hölle und die Patriarchen:

*Aurora caelum purpurat,
aether resultat laudibus,
mundus triumphans iubilat,
horrens Avernus infremit,*

*rex ille dum fortissimus 5
de mortis inferno specu
patrum senatum liberum
educit ad vitae iubar.*

*cuius sepulchrum plurimo
custode signabat lapis, 10
victor triumphat et suo
mortem sepulchro funerat.*

„sat funeri, sat lacrimis,
 sat est datum doloribus!
 surrexit exstinctor necis“ 15
 clamat coruscans angelus.

ut sis perenne mentibus
 paschale, Iesu, gaudium,
 a morte dira criminum
 vitae renatos libera! 20

Deo patri sit gloria
 et filio, qui a mortuis
 surrexit, ac paraclito
 in sempiterna saecula.

Aurora rötet den Himmel, der Äther tönt wider von Lobliedern; die triumphierende Welt jubiliert, der schreckliche Avernus (=Hölle) knirscht vor Qual, / als jener stärkste König (5) aus der Höllengrotte des Todes den Senat der „Väter“ frei zum Lichte des Lebens hervorzieht. / Er, dessen Grab ein Stein mit vielen Wächtern aufzeigt, (10) triumphiert als Sieger und begräbt den Tod mit seinem eigenen Grab. / „Genug des Leichenzuges, genug der Tränen, genug ist den Schmerzen gegeben! Auferstand der Überwinder des Todes!“ (15) so ruft der schimmernde Engel. / Sei Du ewig für die menschlichen Geister eine österliche (bzw. pascha-festliche) Freude, befreie uns Wiedergeborenen des Lebens vom schrecklichen Tode der Verbrechen! (20) / Gott Vater sei Ruhm und dem Sohn, der von den Toten auferstand, und dem Heiligen Geist für ewige Ewigkeiten.

Text:

P. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 1, Nr. 115, Leipzig, 1864, S. 80
Analecta Hymnica Medii Aevi 51, Nr. 84, Leipzig, 1908, S. 89–90
Los Evangelios Apocrifos, A. de Santos Otero (Hrsg.), Madrid, ¹⁰1999, S. 388–465

Literatur:

- K. Beyschlag, *Grundriß der Dogmengeschichte, Bd. 1, Gott und Welt*, Darmstadt, ²1987, S. 254–308
- W. Bieder, *Die Vorstellung von der Höllenfahrt Jesu Christi*, Zürich, 1949
- E. Dassmann, *Ambrosius von Mailand, Leben und Werk*, Stuttgart, 2004
- H. R. Drobner, *Persons-Exegese und Christologie bei Augustinus*, Leyden, 1986
- M. Gotter, *Zwischen Christentum und Staatsraison. Römisches Imperium und religiöse Gewalt*, in: J. Hahn (Hrsg.), *Spätantiker Staat und religiöser Konflikt*, Berlin/New York, 2011, S. 133–158
- J. Kroll, *Beiträge zum Descensus ad Inferos*, Königsberg, 1922
- J. Kroll, *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensus-Kampfe*, Leipzig/Berlin, 1932
- R. A. Norris, *The Christological Controversy*, New York, 1980

(ca. 540 – ca. 600)

*Laus tibi forte minor fuerat, generose Garonna,
si non exiguas alter haberet aquas.*

*Lubricat hic quoniam tenuato Egircius haustu,
praefert divitias paupere fonte tuas.*

Denique dissimilem si conparet ullus utrumque, 5
hic ubi fit rivus, tu (puto) Nilus eris.

*Te famulans intrat, sed hunc tua regna refrenant:
Gallicus Euphrates tu fluis, iste latet.*

Nam quantum Oceanum tumidus tu cursibus auges,
iste tuas tantum crescere praestat aquas. 10

*Torrida praesertim cum terris incubat aestas
ac sitiante solo tristis anhelat ager,
cum Titan radiis ferventibus exarat arva
et calor ignifero vomere findit humum,*

languidus arentes fugiens vix explicat undas 15
et cum pisce suo palpitat ipse simul.

*Flumine subducto vacuatas lambit harenas,
sedibus in propriis exul oberrat aquis,
in limo migrante lacu consumitur amnis,
terraque fit sterilis, quo fuit unda rapax.* 20

*Deficiunt usto solacia cuncta rigoris,
nomine cum proprio tristis et aeger eget.*

*Forte viator iter gradiens non invenit haustus:
unde alios recreet, qui sitit ipse sibi?*

se cupit infundi fluvius, si porrigis undas 25
(si tamen est fluvius, quem madefactat homo).

*Gurgite inpressas labens rota signat harenas
atque resudantes orbita sistit aquas.*

*Si venias equitando viam sub tempore Cancri,
vix tamen insid[i]ens ungula mergit equi.* 30

*Vidimus exiguum de limo surgere piscem,
qui retinente luto naufragus errat humo.*

*Nec fluuius nec campus adest nec terra nec unda;
 piscibus inhabilem nullus arare potest;
 sola palude natans querulos dat rana susurros; 35
 piscibus exclusis advena regnat aquis.
 At si forte fluat tenuis de nubibus imber:
 vix pluit in terris, iam tumet iste minax.
 Ingentes animos parva de nube resumit;
 fit subito pelagus, qui fuit ante lacus. 40
 Turbidus incedens undis eget ipse lavari,
 semper inaequalis, qui nihil aut satis est.
 Non ripis contentus agit compendia cursus;
 quod de monte bibit, per sata plena vomit.
 Vertice torrenti rapitur quasi more tyranni, 45
 indignatus iter munera vastat agri.
 Discurrit seges in fluvium, stat piscis in arvo,
 ordine perverso messe natante iacet.
 Quae fuerant ovibus, donaⁿtur pascua ranis;
 prata tenent pisces et trahit unda pecus. 50
 Obtinet expulsus stabulum campestre silurus,
 plus capitur terris, quam modo piscis aquis.
 Sarcula, quos foderent agros, male retia miscent;
 figitur hic hamus, quo stetit ante palus.
 Sors una est piscis, siccent aut flumina crescant: 55
 nunc residet limo, nunc iacet exul agro.
 Sed cur triste diu loquimur de gurgite parvo?
 Uritur et verbis nec recreatur aquis.
 Sufficiat flagrare sibi, cur addo vapores
 atque bis aestivum crescere tempus ago? 60
 Unica sed tandem damus haec solacia laudis:
 quod tribuit pisces evacuatus aquis.*

Vielleicht wäre dein Lob geringer gewesen, edle Garonne, wenn ein anderer (Fluß) nicht (so) spärliche Wasser hätte. Da hier aber der Gers mit verdünntem Schöpfen schlüpfrig-glatt ist, zieht er bei seiner armen Quelle deine Reichtümer vor. Schließlich, wenn irgendjemand (euch) beide, die ihr verschieden seid, vergleichen will, (5) dann, wenn er hier (der Gers) einmal zum Bach wird, wirst du, glaube ich, der Nil sein. In dich tritt er dienend ein, aber deine königlichen Reiche zügelnd ihn; du fließt als gallischer Euphrat, er ist verborgen. Denn wie

sehr du mit deinen Läufen aufgeschwollen den Ozean vergrößerst, so sehr kann er dafür sorgen, daß deine Wasser anwachsen. (10) Außerdem: wenn der ausge-dörrte Sommer auf den Erden liegt und der vom dürstenden Boden traurige Acker (vor sich hin) keucht, wenn die Sonne (Titan) mit siedenden Strahlen durchfurcht die Schollen und die Hitze mit feuertragender Pflugschar den Humus aufspaltet, dann – matt und fliehend – entfaltet er (der Gers) kaum die trockenen Wogen (15) und zuckt gleichzeitig mit seinem Fisch selbst. Der Fluß ist fortge-führt, und er (der Gers) beleckt die ausgeleerten Sandstrände; in seinen eigenen Sitzen irrt er als Exilant vom Wasser umher; der Strom wird verzehrt im Schlamm, wenn das Gewässer fortzieht, und es wird zu unfruchtbarer Erde dort, wo (vorher) eine reißende Woge gewesen ist. (20) Dem Verbrannten geht aller Trost der Kälte verloren; mit seinem eigenen Namen (Egircius) darbt (eget) er triste und krank (aeger). Ein zufällig den Weg laufender Wanderer findet keinen Trank: Woher sollte jener (der Gers) andere erquicken, der selbst für sich dürstet? Der Fluß wünscht, daß er bewässert wird, wenn du Wasser ihm vor-streckst (25) (wenn es denn überhaupt ein Fluß ist, den ein Mensch naßmacht), ein (Wagen-)rad zeichnet gleitend den eingedrückten Sand mit Wasser, und die Wagenspur bringt die ausgeschwitzten Wasser zum Vorschein. Wenn du reitend kommst deinen Weg unter der Zeit des Sternzeichens Krebs (Sommer), dann taucht aber der sich eindrückende Huf des Pferdes kaum unter. (30) Wir sahen einmal, daß ein kleiner Fisch aus dem Schlamm auftauchte, der als Schiffsbrü-chiger auf dem Humus herumirrte, wobei der Schlamm ihn zurückhielt. Weder ein Fluß noch ein Feld ist da, noch Erde noch Woge: niemand kann auf einem für Fische unbewohnbaren (Ort) Ackerbau treiben. Einzig der im Sumpf schwimmende Frosch gibt klagende Schluchzer; (35) als Neuankömmling herrscht er, nachdem die Fische vom Wasser ausgeschlossen wurden. Aber wenn zufällig ein feiner Regen kommt aus den Wolken: Kaum regnet es auf Erden, schon schwillt jener (Fluß) gefährlich an. Er schöpft ungeheuren Mut aus einer kleinen Wolke; plötzlich wird zum Meer, was vorher ein Gewässer war. (40) Stürmisch schreitend mit den Wogen, hat er es selbst nötig (eget zum Namen Egircius), gewaschen zu werden. Immer ist er (mit sich) ungleich, der entweder nichts oder ziemlich viel ist. Nicht zufrieden mit den Ufern schafft (sein) Lauf Abkürzungen, und was er aus dem Berg trinkt, das speit er über die vollen Saaten aus. Mit reißendem Wirbel wird er dahingerissen, wie nach der Art eines Tyran-nen, (45) der entrüstet über den Weg (=eine Straße) die Gaben des Ackers (stattdessen) verwüstet. Die Saat läuft in den Fluß, der Fisch steht im Acker; in verdrehter Ordnung, mit schwimmender Ernte, liegt er da. Weide, die für die Schafe war, wird den Fröschen gegeben, die Fische haben die Felder, und die

Woge zieht das Vieh mit sich fort. (50) Der vertriebene Stör hat jetzt die Feldweide inne; mehr Land beansprucht er, als vorher Wasser als Fisch. Die Hacken, welche die Äcker umgruben, mischen sich nun schlecht unter die Reusen; und hier wird der Angelhaken angeheftet, wo vorher ein Sumpf stand. Dasselbe Los hat der Fisch, ob nun die Fluten trocknen oder wachsen; (55) nun sitzt er im Schlamm, nun liegt er vertrieben auf dem Acker. Aber warum reden wir so lange trübselig über ein kleines Wasser? Es wird von den Worten verbrannt und nicht vom Wasser wieder erfrischt. Es mag ihm genug sein, für sich zu brennen, (also) warum erwähne ich noch die Dünste? Und warum behandle ich die Tatsache zweimal, daß (bei ihm) die Sommerhitze anwächst? (60) Nur einen einzigen Trost geben wir endlich zu seinem Lobe: daß er Fische spendet, wenn er vom Wasser verlassen ist.

I. Zwischen zwei Welten

Venantius Fortunatus wird gerne plakativ gepriesen als der letzte, antike Dichter in Latein und gleichzeitig der erste des Mittelalters. In jedem Fall steht seine Gedichtsammlung von 11 Büchern, *Carmina Miscellanea*, in einer Tradition, die zu greifen ist in den gesammelten Gedichten des Apuleius (heute verloren) und jenen des Ausonius (mit denen zusammen er auch häufig in den Handschriften überliefert wird). Die Werke des Ausonius scheinen auch besonders mit der poetischen Produktion des Venantius Fortunatus verknüpft zu sein: Da ist einmal, daß beide ein Loblied auf die Mosel schrieben – Ausonius als poetisches Lob einer Region, Venantius als Reisegedicht. Da ist aber auch, daß ein Adressat eines Villengedichtes (1,20) direkter Nachfahre der Familie des Paulinus von Nola war, welcher wiederum Schüler des Ausonius gewesen war. Da ist schließlich die gemeinsame Region, in welcher und für welche sie einen Großteil ihrer Werke geschrieben haben: das südwestliche Frankreich um Tours, Poitiers und Bordeaux (das alte Aquitanien). Zu Zeiten des Ausonius gehörte es noch zu den sicheren Stellen des weströmischen Reiches, zu Zeiten des Venantius Fortunatus zum – im Augenblick durch Erbstreitigkeiten unübersichtlichen – Merowingerreich; aber die römischen Großgrundbesitzer waren, wie das Werk des Gregor von Tours zeigt, noch immer ein mächtiger, gestaltender Faktor der ländlichen Kultur, und die Merowinger bestrebt, sich dieser Kultur zu versichern. Auch die christliche Hymnik, für die Venantius Fortunatus berühmt ist (etwa das *Pange lingua gloriosi* oder das *Vexilla regis prodeunt* werden heute noch – wenngleich in den Landessprachen – gesungen) hatte schon im 4. Jh. erste Vertreter gefun-

den (Ambrosius), und ebenso das von ihm gepflegte, sogenannte Gittergedicht (*Carmen quadratum*), das zuerst im 4. Jh. durch Publilius Optatianus Porfyrius als Sonderform des schon hellenistischen Figurengedichts entwickelt wurde. So ist vor allen Dingen die Kontinuität beachtenswert, die sich die lateinische Kultur der Oberschicht über den Wechsel der Herrschaft hinaus bewahrte, und es kann gleich gezeigt werden, wie in den poetischen Traditionen der Spätantike auch das vorliegende Gedicht noch verhaftet ist.

Es ist ein gutes Beispiel für die allgemeine Beobachtung, daß die literarische Sprache sich nicht so sehr schulte an der klassischen Antike, an Horaz oder gar Catull, sondern – neben Vergil und dem Bibellatein – viel mehr an Autoren der Spätantike, am stilistischen Ideal des 4. Jh.s, sei es das paganer oder christlicher Schriftsteller. Die Literatur orientierte sich nicht an einer fernliegenden Klassik, sondern schrieb sich einfach weiter fort. Ja, es kann auch gezeigt werden, daß heidnische Konzepte für die Produktion christlicher Dichtung genutzt wurden als Selbstverständlichkeit und daß ein Antagonismus christliche/heidnische Dichtung nicht (mehr) bestand, weil die Welt des mediterranen Polytheismus inzwischen so lange zurücklag, daß ihre Bilder harmlos aufgenommen werden konnten.

Allerdings hat das Bildungswesen einen erheblichen Einbruch im 6. Jh. erfahren: die früher flächendeckende Verbreitung von Munizipalschulen ging verloren; es blieb nun der Oberschicht selbst überlassen, wie sie die Erziehung ihrer Kinder organisierte. Umgekehrt war die Bildung im Rahmen von Klostergemeinden, wie sie später durch den Benediktinerorden und vor allem die irischen Klostergründungen erfolgen sollte, noch nicht angelaufen. Die Konsequenzen kann man am Latein beobachten, dessen sich Gregor von Tours für sein Geschichtswerk des Merowingerreiches bedient: Wiewohl ausdrücklich nicht in der Umgangssprache geschrieben, und auch wenn man die orthographischen Freiheiten als Ausdruck der Mündlichkeit beiseiteläßt (auch übrigens als tendenziöse Entscheidung der Editoren, die gewöhnlich die ausgefallene Orthographie der besseren vorzogen), weicht sie dennoch in Morphologie und Syntax so sehr vom genormten Latein ab, daß ihre Lektüre schwierig ist.

Auch bei Venantius Fortunatus findet man sprachliche Besonderheiten, die auf Eigenheiten des späteren Mittellateins verweisen, aber schon lange in der Entwicklung zu den romanischen Sprachen vorbereitet waren. Schon der allererste Vers ist grammatisch auffällig: *laus minor fuerat*, der einen Irrealis der Vergangenheit im „Dann-Satz“ (es wäre gewesen: schon früher) mit einem Irrealis der Gegenwart im „Wenn-Satz“ konstruiert (wenn er nicht hätte: eben jetzt immer noch), hätte im klassischen Latein konjunktivisch: *laus minor fuisset* heißen

müssen; der Indikativ *fuerat* verweist auf das spanische *fuera*, eine Form, die in solcher Situation heute alternativ zu *fuese* (cf. *fuisset*) gebraucht wird. Man kann dies aber auch umgekehrt sehen: Die sprachliche Äußerung des Venantius Fortunatus ist noch in der hochartifizialen Dichtung ganz eng mit jener Sprache verbunden, die in gebildeten Kreisen gebraucht wurde, ohne daß sie lediglich im Schulunterricht erlernt wurde.

II. Rhetorik und Poesie

Für seinen Stil gilt allerdings Anderes: hier ist er hochartifizial. Aber dies ist keine Neuerung des beginnenden Mittelalters, sondern die Fortsetzung eines Stilgeschmacks, den man schon bei Ausonius findet (man erinnere sich an die Bilder für das Schweigen des Paulinus). Beachtenswert ist die Häufung von Synonymen in nur ganz wenigen Versen. Etwa die ersten vier Zeilen:

*Laus tibi forte minor fuerat, generose Garonna,
si non exiguas alter haberet aquas.
Lubricat hic quoniam tenuato Egircius haustu,
praefert divitias paupere fonte tuas.*

Vielleicht wäre dein Lob geringer gewesen, edle Garonne, wenn ein anderer (Fluß) nicht (so) spärliche Wasser hätte. Da hier aber der Gers mit verdünntem Schöpfen schlüpfrig-glatt ist, zieht er bei seiner armen Quelle deine Reichtümer vor.

Es geht um zwei Flüsse; Bezeichnungen für Wasser sind dabei: *aquas*, *haustus*, *fons*, aber auch *divitias*, da diese Reichtümer im Wasser bestehen, und auch *lubricat*, da das Wasser das Flußbett näßt. Dann wird der Egircius im Unterschied zur Garonne beschrieben, dreimal mit demselben Gedanken: er führt weniger Wasser. Benutzt werden dazu die Wörter *exiguus* (klein), *tenuatus* (ausgedünnt), *pauper* (arm). Einen so einfachen Gedanken in solch umfangreiches Wortgeflecht zu binden, muß als besonders elegant gegolten haben, damals. Interessant sind auch die Häufungen von Alliterationen, wieder in denselben Versen. Da derzeit das „h-“ nicht mitgesprochen wurde und „qu“ wie im französischen vermutlich als „k“ artikuliert wurde, ist die zweite Hälfte des zweiten Verses zu lesen mit: *altär-abärät-akas*. Auch interessant ist die wachsende Bedeutung des Reims, oder zumindest der Assonanz: *exiguas/aquas*; *divi-*

tias/tuas. Dies ist natürlich ein Phänomen, das man schon in manchen Pentametern des Ovid beobachten kann, aber wenn man einmal das ganze Gedicht nach den Pentametern und möglichen Reimen/Assonanzen durchgeht, sieht man, wie gehäuft es von Venantius gesucht wird; in seinen Hymnen kann man dies noch weiter vermehrt sehen. Die karolingische *Renovatio* hat bei dieser Bewegung hemmend, ja rückwärtsschiebend gewirkt, aber die schon in der Zeit noch muttersprachlichen Lateins angelegte Entwicklung setzte sich schließlich im Hochmittelalter und unter ganz anderen Voraussetzungen durch.

Inhaltlich ist das Gedicht auf den ersten Blick stark der Rhetorik verbunden, denn es fällt unter den Bereich der *laudes regionis* / *Gebietslob*, welcher im Unterricht als Teil des *Genus demonstrativum* / *darlegende Rede* gelehrt wurde. Daß Venantius dies noch im lebendigen Unterricht gehört hatte oder in einem der vielen spätantiken Lehrbücher gelesen hat, ist noch wahrscheinlich: In Ravenna, seinerzeit einem der letzten Bollwerke weströmischer Ausbildung, hat er Rhetorik gelernt. In jedem Fall verweist es deshalb auf die hochdifferenzierte und ausgebildete Form der Rhetorik, wie sie kurz vor dem Fall des weströmischen Imperiums im ganzen Reich gelehrt wurde. Für eine öffentliche Rede gab es, nach der gängigen Rhetorik derzeit, drei Fälle: die gerichtliche (*genus iudiciale*), die beratende (*genus deliberativum*) und die darlegende (*genus demonstrativum*) Rede. Unter der darlegenden Rede wurde gewöhnlich das Lob einer Person oder Sache verstanden: Beim Einzug eines Kaisers in eine Stadt, aber auch bei seiner Inthronisation oder seinem Tod, konnte eine Lobrede gehalten werden. Das galt auch für eine Sache: Wenn eine Stadt etwa ein Hundertjahrfest feierte, konnte man natürlich auch diese Stadt loben. Insofern finden sich auch heute Pendants zu solchen „demonstrativen“ Reden, etwa beim Tode eines Menschen, bei der Einweihung einer Statue etc. Aber gerade in der Spätantike war dieses Genus besonders beliebt, weil Einzüge eines Kaisers in eine Stadt zum öffentlichen Ereignis wurden, das nach einem öffentlichen Repräsentanten der Stadt verlangte, der dies angemessen würdigte. Ein Zeugnis solcher Kultur sind die *Panegyrici Latini*, eine Sammlung von Prosareden aus der Spätantike, aber auch die panegyrischen Epen des Claudian, der zum Anlaß etwa des Konsulats einer Person ein Gedicht verfaßte.

Zu Zeiten des Venantius Fortunatus hingegen waren solche Gelegenheiten zwar gegeben, aber im Verhältnis zum Imperium Romanum eher bescheiden. Gerade das erste Buch seiner *Opera Poetica* ist dem Lob der Einrichtung oder Renovierung von Kirchen und Villen gewidmet; seltsam abgeschlossen wird es mit dem Lob des Flusses. Dies zeigt schon, daß sich der Wille, etwas lobend zu würdigen, gehalten hat, aber in den zwei Jahrhunderten, die seit der Schwächung des

weströmischen Reiches und seiner diversen Nachfolger gelegen sind, verlagerte: vom Lob einer Stadt (etwa Aelius' Aristides Lob Roms) oder Region (etwa Ausonius' *Mosella*) ging es zum Lob von renovierten Gebäuden. Andererseits sollte man diese Gebäude (*Villae*) oder Kirchen wiederum nicht unterschätzen: Wie der heutige französische Sprachgebrauch zeigt, wurden aus dem Namen der sogenannten Villen, die Zentren eines Großgrundbesitzes waren, später der Name für die Stadt selbst: „ville“. Und auch die kirchlichen Zentren, etwa Tours mit dem Heiligtum des Martin, dienten als Konglomerationspunkte für spätere Städte. Dennoch ist dies den im 6. Jh. Lebenden nicht bewußt und kann es auch nicht sein; bewußt ist ihnen aber der Abstand zu früherer Materie einstiger Größe. Dies mag man durchaus ins Verhältnis setzen zu den vorherigen, positiven Lobgedichten auf Kirchen und Villen, denn auch sie preisen letztlich Gebäude, die mit der einstigen Größe des römischen Reiches nur entfernt vergleichbar sind.

Auch für diese Form eines „Anti-Lobs“ hatte die spätantike Rhetorik eine Schublade parat: im Versuch, alles genau zu katalogisieren, wurde natürlich das *genus demonstrativum* nicht nur zur „Lobrede“, sondern zur „Lob“ bzw. „Tadel“-Rede. Die Definition findet sich schon früh (in Ciceros rhetorischer Schrift *De Inventione* 1,7), aber sie entspringt nur der theoretischen Erfordernis, alle Formen der Rede einzuteilen: Wer würde schon eine Grabrede potentiell als Tadelsrede verfassen? Im Gegenteil aber hat genau dies stattgefunden, sogar in der klassischen römischen Antike: Senecas *Apokolokyntosis* / *Verkürbissung* ist genau ein solches ironisches Lob, eigentlich ein Tadel, getarnt als Grabrede auf den verstorbenen Kaiser Claudius. Aber auch Synesios von Kyrene, bezeichnenderweise im 4. Jh., verfaßte – wenn auch auf Griechisch – eine satirische Lobrede auf die Kahlköpfigkeit (der Mönche nämlich), und so findet man für Venantius Fortunatus wiederum ein Vorbild genau aus jenem Jahrhundert, dem 4., das für das west-römische Imperium das letzte sicherer Größe war.

Das Gedicht auf den Gers ist also eine Tadelsrede im Rahmen des *genus demonstrativum*, und so liest es sich auch: die Garonne würde weniger gepriesen, hätte der Gers nicht so wenig Wasser. Aber doch – wie soll man das verstehen?

Gegen die Garonne grenzt auch ein anderer Dichter seinen Fluß ab, mit dessen Gedicht Venantius Fortunatus sicherlich sich vergleichen will: Ausonius mit seiner *Mosella*. Das Hexametergedicht wurde 371 verfaßt und zählt 483 Verse; begeistert wurde es aufgenommen und sogar mit Vergils Dichtung verglichen. So kann man das „Anti-Lob“ des Gers durchaus auch als ironischen Zeitkommentar werten: War dereinst der stolze Fluß gelobt worden, an dem eine der Hauptstädte des römischen Reiches (=Trier) stand, der in einen größeren Fluß, den Rhein,

mündete, so wird jetzt ein völlig banaler Fluß erwähnt, der zwar in einen größeren und bedeutenden Fluß, die Garonne, mündet, aber selbst keinen Wert hat. Im letzten Vers der *Mosella* hatte Ausonius nun geschrieben, er wolle die Mosel empfehlen der Garonne, die dahinfließe wie ein Meer (*aequoreae te commendabo Garunnae / ich empfehle dich der – wie ein Meer – wasserreichen Garonne*). Diesen Meervergleich nimmt Venantius auf, formt aber etwas ganz anderes daraus: Ebensovienig wie das Wasser der Garonne in der Lage sei, den Ozean anzufüllen, könne der Gers zum Wasserstand der Garonne beitragen. Und: wäre der Gers ein richtiger Bach, dann wäre die Garonne der Nil; umgekehrt heißt dies, daß die Garonne natürlich, da der Gers nur ein Bächlein ist, weit weniger bedeutend ist als der Nil. Das wertet bereits die Garonne herab. Auf die Mosel wiederum hatte Ausonius folgendes geschrieben (349ff.): Ganz vorzügliche Flüsse – wie Sauer, Kyll, Ruwer etc. – mündeten in die Mosel, die auch ihre eigene Funktion hätten: die Kyll sei fischreich, an der Ruwer stünden Wassermühlen (etc.). Die Mosel selbst aber „weihe“ sich dem Rhein (417: *sacremus fluvium* – eigtl.: *laßt uns den Fluß weihen*), den sie bedeutend vermehre (419–420: *Rhene, ... spatiumque novi metare fluenti, fraternis cumulandus aquis: oh Rhein, ... und miß einen Raum für etwas Neues bei dem Fluß zu, der du durch seine brüderlichen Fluten aufgetürmt wirst*) und gleichsam ein Bruder des Rheins ist. Dann folgt der zentrale Satz (v. 428): *Neu vereare minor, pulcherrime Rhene, videri!* – *Schäme dich nicht, schönster Rhein, geringer auszusehen!* Der Rhein ist also tatsächlich, ohne die Mosel, geringer; erst mit ihr als Bruder verdient er volles Lob. Venantius nimmt dies nun auf: Da der Gers nur so wenig beizutragen hat, bleibt der Garonne ihr Lob nicht gemindert.

Ein Punkt der Argumentation muß also nur umgekehrt werden, und schon ergibt dasselbe Gedicht nicht einen Spott, sondern ein Lob auf eine Region. So muß man es nur auf all die anderen Argumente anwenden, und man sieht, daß Venantius Fortunatus – insbesondere auf dem Hintergrund der *Mosella* – alle Punkte des Lobes in solche des Tadels umwandelte. Zumindest das Ende ist dann auch lustig: Wenn der Gers bei jedem geringen Anlaß überfließt, bei jedem Sommer austrocknet, so hat er wenig ... aber eines hat er doch: ausgetrocknet bleiben Fische übrig, die man auf Land einfach einsammeln kann.

III. Poesie und Politik

Entspricht dies der Wirklichkeit? Je in. Tatsächlich zeichnet sich auch heute noch der Gers durch extreme Hochwasser aus und gleichzeitig bei Sommer durch

Dürre. Grund dafür ist, daß sein Wasser sich aus den Pyrenäen speist. Ist er aber wirklich so klein, wie aus dem Gedicht abzulesen? Zumindest die regional bedeutende Stadt Augusta Auscorum (heute: Auch) liegt am Gers und wechselte von früher westgotischer Herrschaft in die der merowingischen Franken. Wenn Venantius deswegen den Fluß verspottet, dann möglicherweise mit einem politischen Hintergrund: 507 wurden die Westgoten aus der Gascogne vertrieben, aber das Gebiet fiel nicht direkt dem merowingischen Reich zu. Erst mit Bladast etablierte sich 581, also vermutlich nach dem Erscheinen des vorliegenden Gedichtes (576), ein fränkischer Herzog; erst 603 beugte sich die Gascogne der Oberherrschaft der Merowinger. Im Interesse der Neustrier (die Tours und Poitiers innehatten), aber auch der Aquitanier war eine Abwertung eigenständiger Regionen durchaus gewollt. Der Spott auf den Gers richtet sich also gegen dessen aufsässige Bevölkerung: Er soll am Vergleich des Gers mit der Garonne die Bedeutungslosigkeit der Gascogner vor dem königlichen Anspruch des Merowingerreiches illustrieren.

Der Leser soll sicherlich schon eingangs mit diesem Gedanken darauf hingewiesen werden, daß das ihm vorliegende Gedicht sich von der *Mosella* dadurch unterscheidet, daß es sie umdreht: kein Lob, ein Tadel einer Region wird hier präsentiert. Dies kommt natürlich, wie oben bemerkt, aus dem rhetorischen Katalog, aber das Vorgehen selber ist älter in der römischen Literatur. Schon zu einer Zeit, als der Rhetorikunterricht noch nicht durchkomponierter Standart der römischen Oberschicht war, taucht etwa bei Catull die Umdrehung einer Konvention auf, wenn er ein Mädchen ihrer Häßlichkeit wegen preist oder zu einem Essen einlädt, das der Eingeladene auszustatten hat. Insofern ist auch hier eine Kontinuität lateinischer Literatur zu bemerken, die ganz unabhängig von der sich wandelnden Ausbildung, auch des sich wandelnden Geschmacks existiert. Sicherlich, man kann sagen, das „Umdrehen“ der Konventionen sei ganz unabhängig von den Traditionen einer Literatur, einer bestimmten Sprache, ja einer bestimmten Kultur ein menschliches Ausdrucksmittel. Aber dies zu beobachten, ja über die Jahrhunderte verfolgen zu können, ist im Rahmen einer geschlossenen Literaturtradition besonders überzeugend. Grundkonstanten menschlicher Kommunikation lassen sich leichter herausarbeiten, wo zumindest die Sprache sich nicht ändert.

Das Umgekehrte jedoch gilt auch: Gerade auf dieser Zeitlinie lassen sich auch grundsätzliche Änderungen des Denkens besonders gut beobachten; und für Venantius gilt, daß er in manchem noch genauso denkt wie die heidnische Welt, auch wenn dies kaum Absicht des späteren Bischofs und Heiligen gewesen sein dürfte. Nimmt man die *Mosella* als Kontrast, so fällt ja auch auf den ersten Blick

eine „Entpaganisierung“ auf: Während Ausonius noch von der menschlichen Bevölkerung der Moselgegend auf die mythologische übergeht (v. 169ff.) und von Naiaden, Panen, Satyrn spricht, so fehlt all dieses heidnische Beiwerk bei Venantius, der nur einen Wanderer, ein Pferd und Fische dem Gers gönnt. Aber ganz entpaganifiziert würde man folgenden Gedanken nicht verstehen können (v. 17–19): *Der Fluß ist fortgeführt, und er (der Gers) beleckt die ausgeleerten Sandstrände; in seinen eigenen Sitzen irrt er als Exilant vom Wasser umher; der Strom wird verzehrt im Schlamm, wenn das Gewässer fortzieht, und es wird zu unfruchtbarer Erde dort, wo (vorher) eine reißende Woge gewesen ist.* Wenn der Gers also austrocknet, ist natürlich sein Wasser („der Fluß“) fortgeführt, und es bleibt nur Sand übrig. Dann aber, so würde der moderne, aber auch der wahrhaft christliche Denker schlußfolgern, ist der Gers eben verschwunden und übrig bleibt nur das leere Flußbett. Bei Venantius Fortunatus muß man es sich anders denken: Da gibt es noch, und sei es nur des poetischen Bildes wegen, einen Flußgott, der sich um sein Wasser sorgt, welches ihm abhanden kam. Da ist der Gott im Exil, obwohl er doch an derselben Stelle bleibt, denn sein eigentliches Heim, das Wasser, ist abwesend.

Das Überleben dieses heidnischen Zuges aber sicherte nicht etwa die klassische, augusteische Zeit (auch wenn Ovidisches in die Beschreibung der Überschwemmungen einfloß: die Deukalionische Sintflut), sondern vielmehr die schon christliche Spätantike, Ausonius etwa, der poetisch immer noch mit dem überlieferten Apparat arbeitete.

Text und Übersetzungen:

Venantius Fortunatus, *Opera Poetica*, ed. F. Leo, in: *Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiqui. IV*, 1–2, 1881/85 (Nachdruck: München, 1981)

M. Reydellet, *Venance Fortunat, Poèmes*, Paris, 1994–2004, 3 Bde.

S. di Brazzano, *Venanzio Fortunato, Opere*, Rom, 2001

M. Fels, *Venantius Fortunatus. Gelegentlich Gedichte*, Stuttgart, 2006

Ausonius, *Mosella*, dt./lat., B. K. Weis (Hrsg.), Darmstadt, 1989

Literatur:

M. Becher, *Merowinger und Karolinger*, Darmstadt, 2009

W. Bleiber, *Das Frankenreich der Merowinger*, Wien, 1988

E. Ewig, *Die Merowinger und das Frankenreich*, Stuttgart, ⁵2006

W. Fels, *Studien zu Venantius Fortunatus mit einer deutschen Übersetzung seiner metrischen Dichtungen*, Heidelberg, 2006 (zum Gers S. 112–114, wo v. 25–26 mit dem Wasserabschlagen des Reisenden erklärt werden)

Gregor von Tours, *Historiae*, lat./dt., R. Buchner, (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters I), 1955–56 (Nachdruck: Darmstadt, 2000)

M. Hartmann, *Die Merowinger*, München, 2012

K. Langosch, *Profile des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt, 1965, S. 13–79

J.-J. Monlezun, *Histoire de Gascogne*, Auch, 1846 (hier: S. 188–241)

M. J. Roberts, *The Humblest Sparrow. The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor, 2009

SISEBUTUS REX VISIGOTHORUM

(gest. 621)

*Carmen de Luna vel Praefatio ad librum rotarum
(Anthologia Latina 483)*

*Tu forte in lucis lentus vaga carmina gignis
argutoque inter latices et musica flabra
Pierio liquidam perfundis nectare mentem.
At nos congeries obnubit turbida rerum (non?) 5
ferrataeque premunt milleno milite curae.
Legicrepi tundunt, latrant fora, classica turbant,
et trans Oceanum ferimur porro, usque nivosus
cum teneat Vasco nec parcat Cantaber horrens.
En, quibus indicas, ut crinem frondea Phoebi 10
succingant hederaeve comas augustius umbrent!
En, quos flammantem iubeas volitare per aethram!
Quin mage pernices aquilas vis pigra elephantum
praecurret volucrumque pigens testudo Molossum,
quam nos rorifluam sectemur carmine lunam.
Sed tamen, incurvus per pondera terrea nitens, 15
dicam, cur fesso livescat circulus orbe
purpureumque iubar nivei cur tabeat oris.
Non illam (ut populi credunt) nigrantibus antris
infernus ululans mulier praedira sub umbras
detrahit altivaga e specula, nec carmine victa 20
vel rore Stygias [...] <saniem despumat in herbas>
vincibilemque petit clangorem (quippe per aethram,
quam citimus limes dispescit turbida puris,
inviolata meat); sed vasto corpore tellus,
quae medium tenet ima polum, dum lumina fratris 25
deserit umbriferis metis, tum sidere casso
palescit, terrae umbra rotae dum transeat axem
aggerei velox cumuli speculoque rotanti*

<i>fraternas reparet per caelum libera flammās.</i>	(fraternos?)
<i>Sed quia mira putas, cur, cum vis maxima solis</i>	30
<i>bis novies maior clueat quam terreus orbis,</i>	
<i>non circumcingat terrestres lumine metas,</i>	
<i>sume ratum rationis opus: namque aspice Phoebum,</i>	
<i>quam sublimis eat convexa per aurea mundi</i>	
<i>quamque humilem terram conlustret cursibus altis!</i>	35
<i>Hic ingens, utcumque libet, vel desuper ignis</i>	
<i>sparserit obliquo vel cum radiaverit axe,</i>	
<i>in terram radii franguntur, cetera solis</i>	
<i>lumina, qua maior iaculis radiantibus exit,</i>	
<i>nil obstante globo tendunt per inania vasta,</i>	40
<i>donec pyramidis peragat victa umbra cacumen.</i>	
<i>Per quam cum Phoebe gelidos agit uda iugalis,</i>	
<i>infima vicinis nonnumquam decolor umbris</i>	
<i>fratre caret vacuoque exanguis deficit ore.</i>	
<i>Cur autem sola spoliatur lumine luna,</i>	45
<i>nil vero mirum est: quippe illam lucis egentem</i>	
<i>lux aliena fovet, quam cum pars proxima metae</i>	
<i>invidet, expectat radios male caerula fratris.</i>	
<i>At chorus astrorum reliquus non tangitur umbris,</i>	
<i>et proprium cunctis iubar est nec sole rubescunt.</i>	50
<i>Sed sudum [...], «semper mittunt a corpore solem»?</i>	
<i>porro ultra solem rapitur cum vertice caeli.</i>	
<i>Iam cum semenstri non semper palleat orbe,</i>	
<i>inflexi praestant obliquo tramite cursus.</i>	
<i>Namque vagans errore rato cum devia tortos</i>	55
<i>†dum legit anfractus, metam sol eminus exit</i>	
<i>intorquetque peplum noctis radiatque sororem.</i>	
<i>Haec eadem ratio est, subitis ubi frangitur umbris</i>	
<i>augusti solis rutilum iubar, indiga lucis</i>	
<i>quando inter terram et solem rota corporis †alma</i>	60
<i>Luna meat, fratrem rectis obiectibus arcens.</i>	

Vielleicht schaffst Du gerade in Waldeshainen langsam weitschweifige Lieder und zwischen helltönenden Flüssen und musikalischem Windeswehen gießt Du Deinen flüssigen Geist aus dem Nektar der Musen (Pierius mons als Musenberg) aus. Uns aber bewölkt die stürmische Anhäufung der Dinge (dh. materielle Welt

im Chaos) und mit dem tausendsten Soldaten drücken uns eisenbeschlagene Sorgen. (5) Gesetzesklapperer stampfen, es bellen die Foren, es verwirren die Kriegshörner, und über den Ozean werden wir in die Ferne getrieben, dorthin, wo der schneebedeckte Baske sein Reich hält und auch der schreckliche Kantaber nichts verschont. Sieh, solchen also versuche mal zu zeigen, daß sie ihr Haupthaar mit dem Baumlaub des Phoebus (=Lorbeer) bekränzen sollen oder Efeublätter ihre Haare ehrwürdiger beschatten sollen! (10) Sieh, solchen versuche mal zu befehlen, (scil. mit den Augen des Geistes, der Wissenschaft) durch den flammenden Äther zu fliegen! Eher wird eilende Adler die faule Kraft der Elephanten überholen und den fliegenden Jagdhund die verdrießliche Schildkröte, als daß wir nachlaufen könnten dem tauspendenden Mond mit einem Lied.

Und dennoch, gebeugt durch die irdischen Lasten mich stützend, (15) werde ich sagen, warum bläulich wird der (Mond-)Kreis mit erschöpftem Rundkreis, warum schwindet das purpurne Licht des schneeweißen (Mond-)Gesichts. Nicht, wie die Völker glauben, ist es eine in schwarzen Höhlen jaulende, schreckliche Frau, die ihn unter die unterweltlichen Schatten zieht von seiner hochgelegenen Warte; auch nicht besiegt vom Zauberlied (20) oder dem Tau «sprüht er Eiter aus über die Gräser, die» stygischen, und wünscht sich auch nicht den besiegbaren Klang, denn durch den Äther, wo die nächstgelegene Grenze/Sphäre das Stürmische (=Materielle) vom Reinen abtrennt, dort läuft er unverwundbar. Sondern (es ist) die Erde, mit ihrem riesigen Körper, die ganz unten den mittengelegenen Pol innehält, während er (der Mond=Diana) die Lichter des Bruders (der Sonne=Apoll) (25) zu den schattentragenden Wendepunkten verläßt, dann erleicht er durch den ihm geraubten Stern (=Sternenlicht), solange bis der Schatten der Erde durchläuft die Achse der Kreisbahn, der schnell mit ihrem erdlichen Hügel ist (cf. unten Isidor: die Stoiker sind der Meinung, daß die Erde durch Berge begrenzt wird) und mit kreisendem Abbild zurückerstattet, frei durch den Himmel, die brüderlichen Flammen (scil. der Sonne).

Aber weil Du es für wundernswert hältst, wenn doch die Kraft der Sonne die größte ist, (30) daß sie achtzehnmal größer zu sein gerühmt wird als der irdische Kreis, warum sie dann nicht mit ihrem Licht die irdischen Wendemarken umgürten solle (dh. der Erdschatten trotzdem so groß sein kann), so höre das gebilligte Werk der Vernunft: Denn schau nur Phoebus (Sonne) an, wie er schreitet über die goldenen Wölbungen des hohen Himmels, und wie er die tiefliegende Erde beleuchtet mit seinen hohen Umläufen. (35) Hier, wie groß er (bzw. das Feuer) auch immer sein mag, ob er sein Feuer von oben ausgießt oder mit schrägem Lauf strahlt, die Strahlen werden in die Erde gebrochen (dh. gibt es Schatten). Die übrigen Lichter der Sonne, dort wo sie größer mit strahlenden Pfeilen

austritt, ohne daß ihr die (Erd-)Kugel im Wege steht, ziehen hin durch die weite Leere, (40) bis schließlich die Spitze der Pyramide (dh. der Kegel des Schattens) durchläuft der besiegte Schatten. Und wenn dann durch diesen Phoebe (=Diana, Mond) feucht ihre kalten Zugtiere treibt, dann, als die unterste (dh. der Erde am nächsten), nicht selten entfärbt von den nahen Schatten, entbehrt sie des Bruders (Phoebus=Sonne) und blutentleert schwindet sie mit leerer Miene.

Warum jedoch nur der Mond seines Lichtes beraubt wird, (45) das ist wirklich nicht verwunderlich: Denn ein fremdes Licht ernährt Luna (Diana=Mond), die eigenen Lichtes entbehrt, und wenn der nächste Teil der Wendemarke dieses ihr neidet, dann erwartet sie die Strahlen des Bruders (Phoebus Apoll=Sonne) schlecht bläulich. Aber der übrige Chor der Sterne wird nicht von Schatten berührt, ein eigenes Licht haben sie alle und röten sich nicht durch die Sonne. (50) Aber einen heiteren <Lichtstrahl verbreiten sie (?)>, weit über die Sonne hinaus wird er hingerissen zusammen mit der Spitze des Himmels.

Nun also, warum er (der Mond) nicht immer mit monatlichem Kreise erbleicht, das bewirken die gebeugten Läufe mit schrägem Pfad. Denn während er mit gesetzmäßigem Herumirren schweifend abwegig die gedrehten Kreisläufe abläuft, (55) tritt die Sonne von Ferne aus der Wendemarke heraus und wendet den Frauenmantel der Nacht und beleuchtet ihre Schwester (Apoll=Sonne ist Bruder von Diana=Mond). Dies ist derselbe Grund (dh. auch die Sonnenfinsternis läßt sich ähnlich erklären) wie, wenn einmal das rötliche Licht der ehrwürdigen Sonne gebrochen wird mit plötzlichen Schatten, wenn des Lichtes bedürftig der nähernde Mond, ein Kreis des Körpers, zwischen die Erde und die Sonne schreit, (60) den Bruder abwehrend von den gerade gegenüberstehenden Objekten.

I. Westgotischer Aufstieg

Während in der merovingischen Chronik des Gregor von Tours, der bis ans Ende des 6. Jh. lebte, regelmäßig Himmelserscheinungen aufgelistet werden und als mögliche Anzeichen apokalyptischer Zustände gelten können, ist das vorliegende Gedicht seltsam rationalistisch. Ganz scheint ihm die religiöse Komponente zu fehlen, und dies ist eine Besonderheit für das beginnende 7. Jh. insbesondere in Spanien, wo die Bekehrung der gotischen Bevölkerung vom Arianismus zum Katholizismus nicht eben lang zurücklag und immer noch antikatholische Tendenzen zu bekämpfen waren. Der Verfasser des Gedichtes, der westgotische König Sisebut (reg. 612–620/21), gilt auch als Ausnahmeerscheinung selbst im Rahmen der durchaus gebildeten Elite Spaniens im 7. Jh. Ausnahme ist er inso-

fern, als er als Laie, nicht als Kleriker schreibt, und als er daneben ein ungewöhnlich begabter Herrscher war, dem ein Hang zur Weltabgeschiedenheit nicht bescheinigt wurde, wohl aber der zur Bildung. Unter Leovigild (reg. 572–586) hatte sich das Gotenreich in Spanien, zu dem auch noch ein Rest des gallischen Ursprungsreiches, die Provincia Narbonensis (auch Septimania genannt), gehörte, im Nordwesten das suebische Reich von Gallizien und große Teile der südlich, im heutigen Andalusien und Katalanien gelegenen oströmisch-spanischen Provinz „Betica“ einverleibt. Unter seinem Sohn und Nachfolger Rekkared I. (reg. 586–601) hatten sich die ursprünglich arianischen Goten auf die Konvertierung zum Katholizismus einigen müssen, die mit bemerkenswert geringem Widerstand akzeptiert wurde. Die drei Herrscher, die in kurzer Zeit darauf folgten, änderten nichts am grundsätzlichen Bild eines prosperierenden, im Rahmen derzeitiger Machtverhältnisse gesicherten Spaniens, in dem sich die gotische Bevölkerung und die hispano-lateinische so weit angenähert hatten, daß eine gemeinsame Verwaltung möglich wurde und auf das traditionelle Verbot von gotisch-lateinischen Ehen verzichtet werden konnte (nicht zuletzt hatte dieses auch religiöse Gründe gehabt: Ehen zwischen Arianern und Katholiken mußten zu Spannungen führen). Sisebut hatte also die denkbar besten Voraussetzungen für seine Herrschaft und militärisch nur wenige Problemfälle, wenn er sich auf die spanische Halbinsel beschränkte: Im Norden lagen noch freie Regionen der „Cantaber“ (deren Position nicht ganz klar ist) und der östlich-benachbarten „Vascones/Basken“, im Süden ein relativ schwacher Restteil des römischen, nun von Byzanz/Konstantinopel gesteuerten Reiches. Aber auch das in Frankreich liegende Besitztum, der Rest des einstigen westgotischen Reiches von Toulouse, war nicht demselben Druck ausgesetzt wie früher, wenn man die Rivalitäten der fränkischen Teilreiche unter den Merovingern klug ausnutzte. Sisebut hat in dieser Situation das Nötige getan: Kriege gegen die freien Basken im Norden geführt, die keine Annektion, sondern eine Absicherung des gotischen Reiches zum Ziel hatten, und gegen Byzanz die römisch-byzantinische Restprovinz gezielt geschwächt. Er hat sogar zu diesem Zweck das Projekt einer organisierten, gotischen Flotte in Angriff genommen, das zwar keine eigentliche maritime Macht anvisierte, aber das Ziel, Nord- und Südspanien auch zu See bedrohen zu können, erreichte. Die Eroberung der vormals byzantinischen Stadt Málaga ist ihm wohl gelungen, bedeutender aber waren seine diplomatischen Erfolge (gefördert durch offensichtlich gute Beziehungen zum byzantinischen Protonotarius Caesarius, der die Verwaltung der spanischen Provinz leitete), die zu einer westgotischen Gesandtschaft nach Konstantinopel führten, offensichtlich mit dem Ziel, einen geordneten Übergang der Herrschaft einzuleiten. Einzig in

seiner judenfeindlichen Politik hat er dem Westgotenreich nachhaltig geschadet, insofern er offensichtlich Zwangstauften vornehmen ließ, die von der zahlreichen und religiös-kulturell selbstbewußten jüdischen Bevölkerung mit der heimlichen Weiterführung der eigenen Religion beantwortet wurden; dies wiederum hatte das permanente Mißtrauen der katholischen Obrigkeit zur Folge, das eine Generation zuvor gegenüber den zumeist freiwillig oder resignierend konvertierten Arianern nicht angebracht gewesen war. Ähnliches sollte sich Jahrhunderte später mit den Zwangskonvertierten aus dem Islam ereignen; und auch das im europäischen Rahmen überzogene Agieren gegen die Reformation sollte nachhaltig einmal die spanische Macht demontieren. Aber nach den Erfahrungen mit der relativ reibungslosen Katholisierung der Arianer (allerdings gab es auch hier noch zu Zeiten Sisebuts eine Opposition) ließ sich ein ähnlicher Erfolg gerade auf dem Boden eines prosperierenden Spaniens erwarten.

Man kann sogar eigentlich sagen, daß im beginnenden 7. Jh. in Europa im Mittelmeer gerade das Westgotenreich die gesicherte Position einnahm und der erfolgsversprechendste Teil des ehemaligen, weströmischen Reiches war, auf dem eine Art Renaissance der spätantiken Kultur entstehen konnte: Das Vandalenreich in Afrika war zerstört worden, die Merowingerreiche befanden sich in einem ständigen Zustand der Krise, Italien wurde von den instabilen, diversen Langobardenreichen dominiert und litt immer noch unter dem Gegensatz zwischen Arianismus und Katholizismus, immer stärker auch zwischen dem Gegensatz zwischen römischer und byzantinischer Kirchenposition.

Den eigentlich guten Voraussetzungen gegenüber stand ganz banal ein bedrückender und oftmals artikulierter Mangel am für diesen Schritt notwendigen Rohstoff. Papyrus als Beschreibstoff war mit dem Übergang von der Rolle zum Kodex ungünstig geworden und ließ sich auch nicht mehr leicht beziehen, da das Westgotenreich mit Byzanz (und damit den afrikanischen Produktionsstätten des Papyrus) in Spannung lag. Pergament war und blieb ein teuerster Luxusartikel. Dies Problem löste sich erst einige Jahrhunderte später mit dem Schreibstoff Papier, und so ist es kein Wunder, daß es in Spanien sogar Textsammlungen gibt, die auf Schiefer geschrieben wurden. Einer Regeneration der Bildung stand auch entgegen, daß die in der Antike üblichen Munizipalschulen sich im Laufe der Völkerwanderung aufgelöst hatten und die Ausbildung der Oberschicht nun ganz in den Händen der Kirche ruhte. Man lernte entweder im Rahmen von Kirchen- und Domschulen (=Bischofsschulen) oder in Klosterschulen, aber die Ausbildung war für jene im Alter von etwa 18 Jahren beendet, die sich für ein weltliches Leben entschieden. Dies sorgte für eine gewisse Grundbildung auch der nicht-klerikalen (Ober-)Schicht, war aber kaum vergleichbar mit dem römisch-

antiken System, das ein viel längeres Curriculum vom *Grammaticus* (vergleichbar der Schule) bis zum *Rhetor* (vergleichbar dem Studium) vorgesehen hatte. Denkbar sind natürlich Privatlehrer, aber einzig am königlichen Hof von Toledo läßt sich vorstellen, daß es eine Art von Hofschule gegeben hat, und als ihr mögliches Ergebnis kann die überraschende Bildung des Königs Sisebut angesehen werden. Die klerikale Ausrichtung der Schule läßt nun auch das dritte Hindernis vor einer Renaissance der antiken Bildung verstehen. Wohl war Unterrichtsgegenstand die Lektüre der Bibel, der Kirchenväter, der verschiedenen Kommentare und Kompendien, aber – vielleicht mit Ausnahme des Klassikers Vergil – die Literatur der späten Republik und des frühen Prinzipats war gewöhnlich nicht Gegenstand des Unterrichts. Und – trotz der Nähe zu einem Teil des jetzt schon griechisch dominierten oströmischen Imperiums von Byzanz – Kenntnisse des (literarischen) Griechisch scheinen selbst bei den Gebildeten nicht mehr erstrebt gewesen zu sein: noch nicht einmal die ursprünglich griechischen Evangelien wurden mit der Übersetzung des Hieronymus verglichen.

In diesem Rahmen jedoch ist die kulturelle Höhe, die sich in dieser Zeit um das Zentrum Toledo, die Residenz der Westgotenkönige, und Sevilla, einer wichtigen Bischofsstadt, feststellen läßt, beachtenswert; ihre bekanntesten Repräsentanten sind auf geistlicher Seite die Bischöfe Isidor von Sevilla und Braulio von Zaragoza (beide später heilig gesprochen), auf weltlicher der Graf (=comes) Bulgar, Verwalter der Septimania (Gallia Narbonensis), und König Sisebut. Sisebut, von dem neben Briefen und Erlassen auch eine Heiligenlegende, die *Vita Desiderii Viennensis* (ein fränkischer Märtyrer), erhalten ist, wird von Isidor von Sevilla gepriesen als (*Histor. Gothorum aera 650*): *fuit autem eloquio nitidus, sententia doctus, scientia litterarum magna ex parte imbutus* / er war aber brillant mit den Worten, gelehrt in den Gedanken, und zu einem großen Teil ausgebildet im literarischen (dh. wissenschaftlichen) Wissen.

Letzterer Hinweis scheint einen Vorbehalt auszudrücken, der gerade eher auf einen Mangel an wirklicher Bildung verweisen könnte, und so sind auch Zweifel an der Verfasserschaft des Sisebut bei den verschiedenen, ihm zugesprochenen Werken, vor allem dem obenstehenden Gedicht, angebracht. Nicht ausgeschlossen, daß ein zwar gebildeter, aber nicht hochgebildeter König einem Schreiber grundsätzliche Gedanken zur künstlerischen Ausführung mitgeteilt hat, und daß man es hier nicht mit den Worten und der Verskunst des Königs selber, sondern eines Sekretärs zu tun hat. Dies tut aber den folgenden Überlegungen keinen Abbruch, denn – abgesehen einmal von der Frage, wer denn dann dieser Sekretär hätte sein sollen – hier soll nicht die literarische Bildung eines illustren Königs

untersucht werden, sondern die Zwecke, die das Gedicht verfolgt, und die für sie verwendeten Mittel.

II. Oströmische Agonie

Sicher ist, daß Sisebut von Isidor von Sevilla, dem derzeit höchst gebildeten Intellektuellen des Westgotenreichs, eine frühe Fassung seiner *Etymologiae* gewidmet bekam (einer Kurzfassung des gesamten, antiken Wissens), und daß der König wiederum die Abfassung des *De natura rerum*, eines Kompendiums naturwissenschaftlichen, astronomischen und geographischen Wissens, einforderte und bekam. Auf dieses Buch, das auch wegen der in ihm enthaltenen geometrischen Zeichnungen *Liber rotarum* (*Buch der Kreise*) genannt wurde, gibt sich das Gedicht als Dankesschrift, es ist in vielen Handschriften mit ihm zusammen überliefert, und das *Carmen de Luna* (*Lied über den Mond*) wurde auch mit *Praefatio ad Librum Rotarum* (*Einleitung zum Kreisebuch*) überschrieben. Dies wiederum aber macht es wenig glaubhaft, daß es sich wirklich um einen spontan entstandenen poetischen Brief des Königs handelt (so ähnlich ja auch für Paulinus von Nola und Ausonius); viel eher kann man das Gedicht als Werbeschrift für den *Liber de natura rerum* auffassen, eine königliche *Praefatio* (*Einleitung*) eben, die den Geistlichen Isidor mit dem Weltlichen Sisebut vereinen soll und Programm für eine Intellektualisierung der Oberschicht darstellt.

Was aber könnte dann das Ziel dieser Propaganda gewesen sein? Für die *Vita Desiderii* ist eine antifränkische Position nachgewiesen worden: Für den Tod des Priesters von Vienne macht Sisebut (oder sein Ghostwriter) die merowingische Königin Brunhilda von Austrasia verantwortlich. Für das Mondfinsternisgedicht scheint mir analog eine antibyantinische Position annehmbar (und nicht wiederum eine antifränkische, wie auch vermutet). Dies muß eine versteckte, implizierte Propaganda sein, denn oberflächlich ist die Stoßrichtung ganz einfach: Sisebut klagt über das Kriegführen mit den Völkern des Nordens, den Basken und Kantabern; sie wiederum schildert er als Barbaren, denen man nicht mit Kultur, sondern mit Feuer und Schwert kommen muß. Aber die Nordvölker dienen ihm nur als Kontrast, die eigene Leistung um so mehr hervorzuheben: Trotz aller Hindernisse ist er gewillt, eine intellektuelle Anstrengung zu vollbringen, in seinem Bild: dem Gang des Mondes nachzulaufen. Das Westgotenreich beansprucht vielmehr, Byzanz in dem Bereich gleichzukommen, der naturgemäß von ihm eingenommen wurde: Kulturträger für die lateinische Hemisphäre zu sein,

wie es das – derzeit eben schon griechisch dominierte – Konstantinopel für die griechische war.

Und so unrealistisch ist dieser Anspruch auch nicht, wenn man die genaue Konstellation der 20er Jahre des 7. Jh.s betrachtet. Die intellektuelle Agonie auch des oströmischen Reiches ist beachtenswert: Theophylaktos (Simokates) schrieb unter Kaiser Heraklios (610–641) einen Dialog über recht abstruse Fragen (*Quaestiones physicae*) wie der, warum Bocksblut eigentlich den Diamant beschädigen kann; Georgios Pisidios ist ein (allerdings wohl nach Sisebuts Lehrgedicht zu datierender) *Hexahemeron* (=Sechstageswerk) zu verdanken, ein Lehrgedicht über die Zustände der Schöpfung. Beide stützen sich in vielen Punkten auf die antik-kaiserzeitliche *Varia Historia* des Aelian (170–ca.222), waren also keinesfalls innovativ. Viel anderes ist uns aus jener Zeit nicht überliefert, und gerade diese beiden Titel lassen sich mit Isidors Sammeltätigkeit vergleichen – zu ihren Ungunsten. Mag auch dem doppelten Untergang des oströmischen Reiches (1204 durch die Kreuzritter und 1453 durch die Türken) ein großer Verlust an Literatur zu schulden sein (nicht anders sieht es bei der westgotischen aus), so ist dennoch auffällig, wie gering die Produktion gerade in dieser Zeit gewesen war.

Dem geschwächten Byzanz stellt die Politik des Westgotenreiches vor allem den Sammlereifer des Isidor von Sevilla gegenüber. Nicht, daß dieser eigene Forschung in Hinsicht auf noch unbekannte Dinge betrieb; vielmehr war es sein Verdienst, die verstreuten Notizen über die Kenntnis der Welt in eine neue Ordnung zu bringen, die sich – angesichts des Materialmangels am Schreibstoff – weiter vermitteln ließ. Auch er verfügte nicht etwa um eine umfangreiche, sagenhafte Bibliothek, aus der er die wissenschaftlichen Schätze des Altertums retten konnte. Im Gegenteil stammt das Material, das er geordnet vorlegen konnte, aus nur recht wenigen Büchern vor allem der Spätantike, die ihrerseits bereits eine Zusammenfassung früherer Werke waren. Darunter finden sich Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, die Plinius-Zusammenfassung des Solinus, Macrobius' Kommentar des *Somnium Scipionis* Ciceros und seine *Saturnalien*: alles Werke, die ihrerseits bereits das angehäuften Wissen des Hellenismus und der frühen, römischen Kaiserzeit extrahierten. Aber gerade diesem Schritt, der Vereinfachung des bereits Vereinfachten, kam eine wichtige Brückenfunktion zu, denn dem eigentlich theologisch interessierten Intellektuellen des frühen Mittelalters wurden nicht nur zentrale Erkenntnisse der heidnischen Antike vermittelt, sondern auch Fragestellungen nahegelegt, die mit der Bibel und ihrer Exegese in einem Spannungsverhältnis standen. Ganz offensichtlich war es sogar erwünscht, dieses Spannungsverhältnis aufrecht zu halten.

Die Kugelgestalt der Erde, geometrische Voraussetzung zum Entstehen einer Mondfinsternis, gehörte hierzu.

Die Beobachtung des Mondes ist eines jener wenigen naturwissenschaftlichen Themen, das ungeteilte Aufmerksamkeit auch im wenig an der antiken „Physik“ interessierten, frühmittelalterlichem Westen finden würde, war sie doch Grundlage zur Bestimmung der rechten Osterzeit, der *Computistik*. Insofern wählt Sisebut einen Stoff, der selbst bei einer größeren Leserschaft „ankommen“ könnte, zumindest jedenfalls den König als einen ausweist, der sich nicht mit Quisquilien abgibt. Trotzdem ist auffällig, daß sein Gedicht über das allgemeine Wissen, das in Isidors beiden Kompendien vermittelt wird, hinausgeht: über die Frage der Mondfinsternisse äußert sich Isidor im Kap. 21 der *De natura rerum* folgendermaßen:

De lunae eclipsi.

1 *Luna non deficit, sed obumbratur, nec diminutionem sentit corporis, sed obiectu obumbrantis terrae casum patitur luminis. Hanc enim philosophi non habere lumen proprium, sed eandem a sole illuminari defendunt; et quia ea dimensione distat a sole, ut per mediam terram si quid directum traiciatur, contingere possit solem sub terram, lunam autem supra terram; et quia usque ad lunarem circumulum umbra terrae extenditur, ideo evenit nonnunquam, ut solis radii, objiciente se mole terrae vel umbra, ad eam non perveniant.*

2 *Patitur autem hoc quintadecima luna, quousque centrum atque umbram obstantis terrae exeat, videatque solem vel a sole videatur. Constat ergo lunam ex solis radiis lumen accipere, et dum obiectu terrae solem non aspexerit, tunc lumen amittere. Nam dicunt Stoici omnem terram montibus claudi, quorum umbra fertur luna subito non apparere. Unde Lucanus (Phars. 1,538–39): „Iam Phoebe totum fratri cum redderet orbem, | Terrarum subita percussa expalluit umbra.“*

3 *Figuraliter autem per lunae defectum Ecclesiae persecutiones intelliguntur, quando martyrum caedibus et effusione sanguinis, tanquam illo defectu et obscuratione, quasi cruentam faciem luna ostendere videtur, ut a nomine Christiano terreantur infirmi. Sed sicut ista post defectum perspicua illustratione clarescit, adeo ut nihil detrimenti sensisse videatur, ita Ecclesia, postquam per martyrum confessionem suam pro Christo sanguinem fuderit, maiore fidei claritate refulget atque insigniori lumine decorata semetipsam latius in toto orbe diffundit.*

Über die Mondfinsternis:

1 Der Mond vergeht nicht, sondern wird beschattet, und er erfährt auch keine Minderung seines Körpers, sondern vom Gegenüber der beschattenden Erde erleidet er den Abfall seines Lichtes. Die Philosophen verteidigen auch die Meinung, daß er kein eigenes Licht habe, sondern daß selbiger von der Sonne erleuchtet werde. Und weil er in jenem Abstand von der Sonne stehe, daß es, wenn etwas Gerades durch die mitten dazwischenliegende Erde geschickt wird, passieren kann, daß die Sonne unter der Erde befindlich ist, der Mond aber über der Erde, und weil der Schatten der Erde sich bis zum Mondumlauf ausdehnt, deswegen passiert es nicht selten, daß die Strahlen der Sonne, wenn sich die Masse der Erde oder ihr Schatten dazwischenwirft, nicht zu jenem hingelangen.

2 Er erleidet dieses aber bei dem 15. Mondstand (i.e. Vollmond), wenn immer er das Zentrum oder den Schatten der entgegenstehenden Erde verläßt, und wenn er die Sonne schaut bzw. von der Sonne angeschaut wird. Es steht nämlich fest, daß der Mond aus den Strahlen der Sonne sein Licht empfängt, und wenn er durch das Gegenüber der Erde die Sonne nicht anschaut, dann sein Licht verliert. Denn die Stoiker sagen, daß die ganze Erde von Bergen umschlossen sei, durch deren Schatten es sich ereignet, daß der Mond plötzlich nicht mehr erscheint. Daher dichtet Lucan: „Schon, als Phoebe (=Diana, Mond) den ganzen Kreis des Bruders (=Apoll, Sonne) wiedergab, da erblaßte sie, geschlagen vom plötzlichen Schatten der Erde.“

3 Allegorisch aber versteht man unter der Mondfinsternis die Verfolgungen der Kirche, wenn durch den Mord an den Märtyrern und durch Blutvergießen, gleichwie durch sein Schwinden und seine Verfinsterung, der Mond gleichsam ein blutiges Gesicht anzuzeigen scheint, damit die Unsicheren vor dem christlichen Namen erzittern sollen. Aber so wie der Mond nach der Verfinsterung durch eine hellerscheinende Erleuchtung wieder klar wird, so als ob er keine Beschädigung erlitten habe, so auch die Kirche, nachdem sie durch das Zeugnis der Märtyrer ihr Blut für Christus vergossen hat, leuchtet sie wieder durch die Klarheit des Glaubens und verteilt mit schönerem Licht geziert sich selbst immer weiter in den ganzen Erdkreis.

Die Erklärung der Mondfinsternis ist bei ihm dieselbe wie bei Sisebut, aber sie fällt relativ oberflächlich aus. Er gibt vor allem kein genaues Verhältnis an, in dem die Größe der Sonne und des Mondes zu der der Erde stehen sollte (dazu in *de natura rerum* c. 16: *hunc autem ampliolem aliquot partibus quam terram esse sapientes describunt* / daß sie um einige Teile größer sei als die Erde, schreiben die Wissenschaftler; in den *Etymologiae* 3,47: *magnitudo solis fortior terrae est* /

Die Größe der Sonne ist stärker als die der Erde), und geht nicht auf die Höhenverhältnisse im Rahmen der Ekliptik und ihre Bedeutung ein. Dies sind dagegen zwei große Probleme für Sisebut: Warum sollte sich denn der Mond ganz verfinstern, wenn die Sonne doch so viel größer ist als die Erde; und warum sollte sich dies Ereignis denn nicht, wenn das erste Problem geklärt ist, zu jedem Monat aufs Neue ereignen? Isidor verweist dagegen auf die „allegorische“ Bedeutung der Mondfinsternis, die für die Verfolgung der Kirche stehen soll, welche wie das Ende des Naturereignisses selber enden würde; hiervon scheint sich bei Sisebut kein Wort zu finden.

Genau um diese, von Isidor in beiden Werken übergangenen Probleme kreist der naturwissenschaftliche Teil des Gedichtes. Warum nicht der Fall eintritt, daß, wenn doch die Sonne größer als die Erde ist, dann der Erdschatten nur einen kleinen Teil des Mondes verfinstern müsse, erklärt er mit einer genauen Angabe des Größenverhältnisses (18:1) und gleichzeitig dem Hinweis auf den großen Abstand der Erde von der Sonne, dem relativ kleinen vom Mond. Warum dann jedoch nicht der zweite Fall eintritt, daß jedesmal, wenn die Erde vor der Sonne steht, eine Mondfinsternis einträte, erklärt er mit der Ekliptik (geozentrisch der gedachte Himmelsring, auf dem die Sonne abläuft, jahreszeitlich bedingt mal höher, mal tiefer; und auf dem auch die Planeten und der Mond zu laufen scheinen), auf welcher nur unter bestimmten Umständen Mond und Sonne auf genau der richtigen Höhe (also entgegengesetzt) befindlich sind. Damit geht er wesentlich über das von Isidor Gesagte hinaus, ja, löst sogar Probleme, die aus den Isidorischen Werken entstehen könnten. Natürlich hat weder Sisebut noch sein hypothetischer Ghostwriter solche Überlegungen selbst angestellt; sie sind schon in der Antike formuliert worden. Interessant ist deswegen, welcher Quellen sich der Verfasser des Gedichts bediente: der ausführlichen Schrift des Plinius oder seines Abbiators Solinus? Der Platonischen und Aristotelischen Schriften, gar des Ptolemaios? Oder spätantiker Kompendien wie Martianus Capella?

Das Verhältnis zur Größe der Sonne und der Erde dürfte Sisebut in folgender Schrift gefunden haben: Zu Ciceros Schrift *De Re Publica* hatte Macrobius im 5. Jh. einen Kommentar verfaßt, der nur einen Traum behandelte, den Cicero am Ende des Werkes schilderte: den Traum des berühmten Feldherrn Scipio (d. Jüngeren), der in den Himmel entrückt wird und dort die Natur der Dinge erfährt, das sogenannte *Somnium Scipionis*. Zu Ciceros pauschaler Erklärung in *Somn.* 1,16,11: *solem constat terra esse maiorem* / *es steht fest, daß die Sonne größer ist als die Erde* findet sich nach einer geometrischen Berechnung folgende Aussage (Macr. Som. 1,20,32): *ergo ex his dicendum est solem octies terra esse maiorem.* / *Aus all diesem muß man sagen, daß die Sonne achtmal größer ist als die Erde.*

Wenn man nun annimmt, daß Sisebut einen korrupten Text des *Somnium Scipionis* vor sich hatte, wo statt „achtmal“ – „achtzehnmal“ stand (VIII. / XVIII. bzw. *octies decies*), dann wäre die Quelle gesichert und als eine ganz gängige identifiziert; der Kommentar zum *Somnium Scipionis* war im Mittelalter eine Erfolgsschrift, auch Isidor hatte sie ausgiebig benutzt. Macrobius bespricht zudem ausführlich Berechnungen zum Umfang von Sonnen- und Mondbahn, zur Bedeutung der Ekliptik für das Eintreffen von Sonnen- und Mondfinsternissen; seine Lektüre dürfte hinreichend gewesen sein, um das Verfassen des naturwissenschaftlichen Teils in Sisebuts Gedicht zu erklären.

III. Aufklärung in der Spätantike

Trotzdem ist Sisebuts Gedicht noch mehr in der hochgelehrten, philosophischen Literatur der Spätantike verankert: Nicht anders als in frühen Zeiten zuerst die griechische, dann die klassisch-lateinische Literatur, so dient ihm jetzt die frühe christliche Literatur als Vorbild eigener Schöpfung (während der oben erwähnte Macrobius noch ein Heide gewesen war). Der Anlaß zu seinem ganzen Mondfinsternis-Gedicht läßt sich aus zwei Gedichten des Boethius erklären, die jener in seine teils versgebundene, teils prosaische Abhandlung *Philosophiae Consolatio* eingliederte. Sie hatte der platonische Philosoph (ca. 480–526) zu Ende seines Lebens im Kerker geschrieben, und sie schildert die Bekehrung des Gefangenen fort von weltlichen Ängsten hin zu einem den anstehenden Tod überwindenden Leben in der Philosophie. Dabei bietet der in Prosa geschriebene Text einen Dialog zwischen Gefangenen und der göttlichen Erscheinung der „Philosophia“: hier wird vor allem die Moralphilosophie entfaltet; die eingeschobenen Gedichte jedoch sind Hymnen auf die Gesetzmäßigkeit der Natur und in ihrem Inhalt vielfach der „Physik“ verbunden.

Das erste – im Werk spätere – Gedicht lautet (Boet. *Phil. Cons. 4, m5*):

*Si quis Arcturi sidera nescit
propinqua summo cardine labi,
cur regat tardus plaustra Bootes
mergatque seras aequore flammās,
cum nimis celeres explicet ortus,
legem stupebit aetheris alti.
Palleant plenae cornua lunae
infecta metis noctis opacae,*

5

quaeque fulgenti texerat ore,
confusa Phoebe detegat astra: 10
commovet gentes publicus error
lassantque crebris pulsibus aera.
Nemo miratur flamina Cori
litus frementi tundere fluctu 15
nec nivis duram frigore molem
fervente Phoebi solvitur aestu.
Hic enim causas cernere promptum est,
illic latentes pectora turbant.
Cuncta, quae rara provehit aetas, 20
stupetque subitis mobile vulgus.
Cedat inscitiae nubilus error,
cessent profecto mira videri!

Wer nicht weiß, daß die Sterne des Arcturus (der hellste Stern in Bootes) nahe an der höchsten Himmelsachse sich drehen, der – warum der träge Bootes die (beiden) Wagen beherrscht und im Meer seine späten Flammen untergehen läßt, während er gleichzeitig seine zu schnellen Aufgänge entfaltet, (5) – der (also) wird sich über das Gesetz des hohen Äthers schreckhaft wundern (heliozentr.: da sich die Erde in 23h56m dreht, stehen alle Sterne am nächsten Tag ein wenig weiter am Himmel). Es mögen erbleichen die Hörner des vollen Mondes, besudelt von den Wendemarken der schattigen Nacht, und welche Sterne er mit leuchtendem Antlitz (vorher) bedeckt hatte, diese entdeckt dann die durcheinander gebrachte Phoebe (der Mond, wenn bei Mondfinsternis neue Sterne sichtbar werden). (10) Ein öffentlicher/allgemeiner Irrtum bewegt die Völker und sie ermüden mit häufigen Schlägen die Luft. Niemand verwundert sich, daß das Blasen des Corus-Windes das Ufer mit dröhnender Flut anschlägt (dh. Flut durch Windeinwirkung), (15) noch daß die durch Kälte harte Masse des Schnees von glühender Sommerhitze der Sonne (Phoebus) aufgelöst wird. Hier liegt es nämlich auf der Hand, die Gründe zu erkennen; dort verwirren sie, weil sie verborgen sind, die Herzen. Alles, was das Jahrhundert an seltenen Dingen hervorbringt, (20) über das ist das bewegsame Volk erschrocken wegen des Plötzlichen/Unerwarteten. Es möge sich zerteilen der wolkenhafte Irrtum der Unwissenheit, sie mögen wahrlich aufhören, wundersam zu scheinen!

Das Mondfinsternisgedicht hatte zum Ziel, aufzuweisen, daß erst die Kenntnis der Naturordnung (und damit der naturwissenschaftlichen Seite der Philosophie)

Ach, in welch steil-abgründiger Tiefe versunken ist der Geist schwach und, verlassen vom eigenen Lichte, neigt er dazu, in die äußeren Schatten überzugehen, so oft mit irdischem Wind vermehrt ins Ungeheure die schädliche Sorge wächst. (5) Er war einst gewöhnt, frei im offenen Himmel in die ätherischen Bahnen zu gehen und dort die Lichter der rosigen Sonne zu schauen, zu sehen die Sternerscheinungen des kalten Mondes, und, was auch immer für ein Stern schweifende Rückläufe ausübte, (10) gebogen durch verschiedene Kreise, so hielt er (der Geist) ihn erfaßt mit mathematischen Berechnungen (numerus) als Sieger (in den Händen). Ja die Gründe, woher die klangvollen Winde die (ebenfalls klangvollen) Wasser des Meeres aufwühlten, welcher Geist den festen Weltkreis umdrehte, (15) oder warum der Stern, der in die westlichen Wogen fallen wird, vom roten Osten aufgehen mag, was die lieblichen Stunden des Frühlings so abmildert, daß er (der Frühling) die Erde mit rosigen Blüten verschönert, oder wer es verliehen hat, daß der vom vollen Jahre fruchtbare (20) Herbst sich in die schweren Weintrauben eingießt, das alles war er gewöhnt zu untersuchen und verschiedene Gründe der verborgenen Natur aufzuzählen. Nun aber liegt er am Boden, da das Licht des Geistes erschöpft ist, und gedrückt sein Hals von den schweren Ketten (25) und vom Gewicht ein zu Boden geneigtes Antlitz tragend, wird er, ach, gezwungen, die dumme Erde zu betrachten.

Boethius stellt – sehr neuplatonisch – den Zustand des „Geistes“ vor seiner Einkerkung (=Wiedergeburt) in den Körper gegen den gegenwärtigen, vom Fleischlichen geprägten; einstmals schaute er rein die Sterne und ihren Lauf, nun ist er durch die Körperlichkeit am freien Flug durch den Himmel behindert. Sisebut übernimmt die Konstellation, weicht aber der potentiell häretischen Position aus. Vom Körperlichen fühlt er sich bedrängt, ja, aber den Himmel zu betrachten überläßt er seinem Lied, dem Ergebnis einer spekulativen Tätigkeit.

Auf dem Hintergrund der *Consolatio Philosophiae* erhält das Mondfinsternisgedicht von Sisebut eine ganz präzise Funktion: im Unterschied zur militärischen Tätigkeit, zur weltlichen also, handelt es sich hier um eine philosophisch-naturwissenschaftliche, eine geistig-geistliche also. Aufgerufen wird der Leser zu letzterer, die damit vergleichbar sein kann mit dem Studium der Bibel und ihrer Exegese, und mit einem solchen Aufruf wird das Werk des Isidor hervorragend angepriesen: Wer sich mit ihm beschäftigt, erhebt seinen Geist aus der weltlichen Niederung und betreibt Studien, die in gewisser Weise denen der Theologie an die Seite zu stellen sind.

Text:

V. Recchia, *Sisebuto di Toledo: Il 'carmen de luna'*, Bari, 1971

Isidori Hispaniensis *De natura rerum liber*, rec. G. Becker, Berlin, 1857 (Nachdruck: Amsterdam, 1967)

Boetius, *De consolatione philosophiae, opuscula theologica*, C. Moreschini (ed.), München, ²2005

Ambrosii Theodosii Macrobiani *commentarii in somnium Scipionis*, J. Willis (ed.), Stuttgart/Leipzig, 1994 (= ²1970)

Ambrosii Theodosii Macrobiani *saturnalia*, J. Willis (ed.), Stuttgart/Leipzig, 1994 (verbessert aus: 1970)

Literatur:

K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur, Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft*, Bd. 9, 1, München, 1891 (hier zu Theophyl. S. 54–55; für G. Pisides S. 346–347)

J. Orlandis, *Historia del Reino Visigodo Español*, Madrid, ²2006 (=2003), darin: Kap. XIX, *Sisebuto, un rey clemente, sensible y erudito*, S. 387–403

V. Recchia, *La poesia cristiana. Introduzione alla lettura del 'Carmen de Luna' di Sisebuto di Toledo*, in: *Vetera Christianorum Bd. 7* (1970), S. 21–58

W. Stach, *König Sisebut. Ein Mäzen des Isidorianischen Zeitalters*, in: K. Langosch (Hrsg.), *Mittelateinische Dichtung*, Darmstadt, 1969, S. 91–107 (= *Die Antike* 19, 1943, S. 63–76)

W. Stach, *Bemerkungen zu den Gedichten des Westgotenkönigs Sisebut*, in: *Corona Quernea, Festschrift K. Strecker*, Leipzig, 1941, S. 74–96

E. A. Thompson, *The Goths in Spain*, Oxford, 1969

ANGILBERT

(ca. 750–814)

Surge, meo domno dulces fac, fistula, versus,
David amat versus, surge et fac, fistula, versus!
David amat vates, vatorum est gloria David,
quapropter, vates cuncti, concurrite in unum
atque meo David dulces cantate Camenas! 5
David amat vates, vatorum est gloria David.
Dulcis amor David inspiret corda canentum,
cordibus in nostris faciat amor ipsius odas.
Vatis Homerus amat David, fac, fistula, versus.
David amat vates, vatorum est gloria David. 10
Inclita, dulcisono taceas ne, tibia, plectro,
nomen in ore tuo resonet per carmina David,
illius atque tuum repleat dilectio pectus.
David amat vates, vatorum est gloria David.
David amat veterum sacros nescire sensus 15
divitiasque senum gnaro percurrere corde;
scrutarique sacrae gestit secreta Sophiae.
David amat vates, vatorum est gloria David.
David habere cupit sapientes mente magistros
ad decus, ad laudem cuiuscumque artis in aula, 20
ut veterum renovet studiosa mente Sophiam.
David amat vates, vatorum est gloria David.
Fundamenta super petram quoque ponit in altum,
ut domus alma Deo maneat firmissima Christo.
Felix sic lapides posuit sua dextera primum, 25
inclita celsitrone fierent ut templa tonanti.
David amat vates, vatorum est gloria David.
Auxilietur opus Christi clementia sanctum,
auxilientur opus caelestes, quaeso, ministri,
Sanctorumque simul numerus, precor adiuvet illud. 30
David amat Christum, Christus est gloria David.
Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus!

Inclite, cur taceam iuvenis te, Carle, Camenis?
Tu quoque magnorum sobolis condigna parentum,
tu decus es aulae, regni spes indolis almae, 35
quapropter laudat omnis te fistula vatum: (laudet?)
surge, meis caris dulces fac, fistula, versus!
Tu quoque, sacra deo virgo, soror inclita David,
carmine perpetuo nostro iam Gisla valet.
Te, scio, sponsus amat, caelorum gloria Christus, 40
nam cui tu soli semper tua membra dicasti.
Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus!
Rotthrud carmen amat, mentis clarissima virgo,
virgo decora satis et moribus inclita virgo.
Curre per albentes campos et collige flores, 45
ex veterum pratis pulchram tibi pange coronam.
Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus!
Virginis egregiae Bertae nunc dicite laudes,
Pierides, mecum, placeant cui carmina nostra;
carminibus cunctis Musarum digna puella est. 50
Surge, meis caris dulces, fac, fistula, versus!
Tibia vos laudet pariter nunc nostra, puellae,
praefragiles annis, maturae in moribus almis.
Praepulchram speciem vitae iam vicit honestas.
Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus! 55
Cur te non memorem, magnae primicerius aulae,
Aaron quippe prius magnus sub Mose sacerdos
in te nunc nostra subito reviviscit in aula.
Tu portas Effoth sacrumque altaribus ignem,
ore poli clavem portas manibusque capellae, 60
tu populum precibus defendis semper ab hoste.
Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus!
Thirsis amat versus, dicamus carmine Thirsin,
ardua quippe fides canuto vertice fulget,
fulget amor Thirsin quapropter pectore puro. 65
Alma fides Thirsin faciet quoque Davide carum.
Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus!
Uvidus imbrifero veniet de monte Menalcas,
ut legat hos versus aulae condignus amore,
dignus amor rutilat vatorum in corde Menalce. 70

Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus!
Cartula, curre modo per sacra palatia David
atque humili cunctis caris fer voce salutem,
basia dans dulci modulamine semper amicis,
atque mei David pedibus prostrata Camenas 75
mox expande tuas, decies dic mille salutes,
atque pedum digitis da basia dulcia sacris.
Sic te verte meis caris proferre salutem
atque puellarum cameras percurrere canendo,
et pete castra primo, carta, clarissima Iuli 80
et dic multimodas iuveni per carmina laudes.
Et sic ad sacram citius tunc curre capellam,
pacificam utque feras cunctis in ore salutem.
Et quicumque tibi occurrat per strata fidelis
vir, pater aut frater forsán, iuvenesque senesque, 85
semper in ore feras sacratam pacis olivam.
Dic et: „Homerus amat vestram per saecula salutem.
Vos Deus omnipotens semper conservet ubique,
te quoque . . . Christus, David, conservet in evum.“ (... = amans, amet?)
David amor noster, David super omnia carus: 90
David amat vates, vatorum est gloria David.
David amat Christum, Christus est gloria David.
Post haec, carta, cito | hortos percurris amoenos,
cum pueris, quos iam habitare solebat Homerus.
Cerne salutifero pulchros de gramine flores, 95
si bene se teneant, crescant si germine laeto,
si non hostis edax inimico pollice rumpat,
undique cingantur firmis si saepibus illi,
si domus et pueri vigeant, si tecta domorum.
Laeta Deo laudes facies, si prospera cuncta 100
invenies, et dic pueris: „Servate fideles
castra, precor, veniat ad vos dum vatis Homerus,
ne vel flamma vorax vel fur devastet in istis
iam saeptis quicquam, summo miserante Tonante.
Vosque valete, mei pueri, pia cura poetae, 105
et portate meo dulci mea carmina David.“
David amat vates, vatorum est gloria David.
David amat Christum, Christus est gloria David.

Erheb dich, Flöte, und mach für meinen Herren süße Verse. David liebt Verse, erheb dich und mach Verse, Flöte. David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David, deswegen, alle Dichter, läuft zusammen und singt für meinen David süße Gedichte (Camena = Göttin der Dichtung). (5) David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David. Die süße Liebe zu David möge die Herzen der Sänger inspirieren, in unseren Herzen die Liebe zu ihm Oden machen. Der Dichter Homer liebt David, mach Verse, Flöte. David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David. (10) Berühmte Flöte, schweige nicht mit dem süßklingenden Plektrum, der Name Davids möge in deinem Mund durch die Gesänge widerklingen. Liebe zu ihm soll dein Herz erfüllen. David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David. David liebt es, die geheiligten Sinne der Alten zu kennen (15) und die Reichtümer der Greise mit wissendem Herzen zu durchlaufen; er bemüht sich, die Geheimnisse der heiligen Sophia (Weisheit) zu erforschen. David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David. David wünscht, im Geiste wissende Magister zu haben zur Zierde, zum Lob einer jeden Kunst am Hofe, (20) so daß er die Sophia (Weisheit) der Alten mit eiferndem Geiste erneuert. David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David. Auch hat er Fundamente über den Stein in die Höhe gesetzt, so daß das heilige Haus für den Gott Christus ganz befestigt bleibt. So hat seine glückliche Rechte zuerst Steine gelegt, (25) damit berühmte Tempel für den himmelsthronenden Donnerer (Gott) gemacht werden. David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David. Dem heiligen Werk möge helfen die Güte Christi, dem Werk mögen helfen, bitte, die himmlischen Diener, zugleich die Zahl der Heiligen, bitte ich, möge bei jenem helfen. (30) David liebt Christus, Christus ist der Ruhm Davids. Erheb dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse! Berühmter Jüngling Karl, warum verschweige ich dich in meinen Gedichten (Camena)? Auch du, würdiger Nachfahre berühmter Eltern, du bist die Zierde des Hofes, die Hoffnung des Reiches, von einer hohen Veranlassung, (35) weswegen dich jede Flöte der Dichter lobt. Erheb dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse. Du auch, Gott geheiligte Jungfrau, berühmte Schwester Davids, lebe hoch schon in unserem ewigen Lied, Gisela. Ich weiß, daß dich dein Bräutigam liebt, der Ruhm der Himmel, Christus, (40) denn ihm alleine hast du immer deine Glieder geweiht. Erheb dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse. Rothrud liebt das Lied, die im Geiste leuchtendste Jungfrau, die Jungfrau, die sehr schön ist und an Sitten berühmt, die Jungfrau. Laufe durch helle Felder und pflücke Blumen, (45) flechte dir einen schönen Kranz aus den Wiesen der Alten. Erhebe dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse. Nun spricht zusammen mit mir, ihr Musen, vom Lob der Jungfrau, der ehrenvollen Berta, der unsere Lieder gefallen mögen: aller Lieder der Musen

ist das Mädchen würdig. (50) Erhebe dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse. Euch möge nun meine Tibia (Flöte) gleichzeitig loben, Mädchen, die ihr an Jahren sehr zart, an feinen Sitten reif seid. Schon besiegt die Anständigkeit des Lebens die sehr große schöne Gestalt. Erhebe dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse. (55) Warum sollte ich nicht dich erwähnen, oberster Beamter des großen Hofes, weil doch Aaron, der unter Moses früher großer Priester war, nun in dir plötzlich an unserem Hof wiederauflebt. Du trägst das Ephod (=Priestergewand) und das für die Altäre heilige Feuer, im Munde den Schlüssel zum Himmel und in den Händen den zur Kapelle, (60) du verteidigst mit deinen Gebeten immer das Volk vor dem Feind. Erhebe dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse. Thirsis liebt die Verse, so laßt uns im Lied Thirsis erwähnen, da ja sein hoher Glaube auf seinem schlohweißen Scheitel leuchtet, weswegen die Liebe Thirsis mit reinem Herzen erleuchtet. (65) Die hohe Treue/Glaube wird Thirsis auch für David lieb machen. Erhebe dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse. Der feuchte (naßgewordener) Menalcas wird von dem regenbringenden Berg kommen, damit er, würdig der Liebe des Hofes, diese Verse (vor-) liest; eine würdige Liebe zu den Dichtern leuchtet im Herzen von Menalcas. (70) Erhebe dich, Flöte, und mach meinen Lieben süße Verse.

Brieflein/Pergament, lauf nur durch die heiligen Paläste Davids und bring mit demütiger Stimme allen einen Gruß, gib Küsse mit einer süßen Modulierung für die, die immer Freunde sind, und vor den Füßen meines Davids hingestreckt entbreite bald deine Gedichte (Camena), (75) sag hundertmal tausend einen Gruß, und gib süße Küsse den heiligen Zehen der Füße. Wende dich dann so um, meinen Lieben einen Gruß vorzubringen und laufe singend durch die Kammern der Mädchen, und strebe zuerst die berühmtesten Lager, oh Pergament, des Julius an (80) und sag dem Jüngling mittels der Gesänge/Gedichte vielfältiges Lob.

Und so eile dann schneller zur heiligen Kapelle, damit du friedensbringenden Gruß allen im Munde bringst. Und wer auch immer dir auf den Straßen als gläubiger Mann begegnet, oder als Vater (bzw. Pater) oder vielleicht Bruder (bzw. Frater), Jünglinge und Greise, (85) so mögest du immer im Munde tragen die für den Frieden geheiligte Olive (=Zweig). Sag auch: „Homer wünscht euch liebend über alle Zeiten Gesundheit. Euch möge der allmächtige Gott überall erhalten, auch dich (liebt) Christus, David, und möge dich auf Ewigkeit erhalten.“ David ist unsere Liebe, über alles uns lieb ist David. (90) David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David.

Danach, oh Pergament, eilst du schnell durch die schönen Gärten, welche schon Homer mit den Kindern zu bewohnen pflegte. Schau die schönen Blumen aus

gesundheitsbringendem Gras, (95) ob sie sich gut halten, ob sie mit gesundem Samen wachsen, ob nicht der gefräßige Feind sie mit feindlichem Daumen abbricht, ob sie von allen Seiten mit festen Zäunen umringt sind, ob das Haus und die Kinder gesund sind, ob die Dächer der Häuser. Du wirst fröhlich Gott Lob preisen, wenn du alles gedeihend (100) auffindest, und sag den Kindern: „Erhaltet als Gläubige das (Heeres-)Lager, bitte, bis zu euch der Dichter Homer kommt, damit euch weder die gefräßige Flamme noch ein Dieb irgendetwas in jenen schon angelegten Zäunen zerstört, wenn nur der höchste Donnerer sich erbarmt. Und auch ihr lebet wohl, meine Kinder, die fromme Sorge des Poeten, (105) und tragt zu meinem süßen David meine Lieder.“ David liebt die Dichter, der Dichter Ruhm ist David. David liebt Christus, Christus ist der Ruhm Davids.

I. Reihengedichte

Das auf den ersten Blick schlicht und fast naiv wirkende Gedicht hat nichtsdestoweniger einen größeren Einfluß auf spätere Kompositionen hinterlassen (Alkuin *Carm.* 26; Theodulf *Carm.* 25); erkennbare Vorbilder stammen einerseits aus der klassischen lateinischen Dichtung: den *Eklogen* Vergils; andererseits zitiert es im ersten Vers ein kürzeres Gedicht von Paulus Diaconus. Man kann es (nach Dieter Schaller) ein „Reihengedicht“ nennen und in den Zusammenhang einer ganzen Gruppe ähnlicher, die sich an verschiedene Adressaten wenden, stellen; hier aber soll eine ganz andere These vertreten werden. Das Gedicht gliedert sich offensichtlich in drei, fast gleichlange, Einheiten; die eigentlichen Personen tragen häufig Pseudonyme:

(a) Zuerst wendet sich Angilbert an Karl den Großen (*David amat versus, surge et fac, fistula, versus / David liebt Verse, erhebe dich und mach, Flöte, Verse*). Er ruft alle Dichter auf, David (=Karl dem Großen) Lieder bzw. Gedichte zu singen bzw. zu verfassen. Liebe zu Karl inspiriere die Dichter zu Gesängen/Gedichten. So würde Homer (=Angilbert selbst) ihn lieben. Karls intellektuelles Programm wird aufgezählt: Er liest die Kirchenväter-Homilien (Kommentare) zur Bibel (*veterum sacrosanctos sensus* sowie *divitias senum / die geheiligten Sinne der Alten, ihre Reichtümer*) und sucht so nach Weisheit (*Sophia*). Er fördert Professoren (*magistros*) aller Wissenschaften (=der sieben freien Künste = *cuiusque artis*) an seinem Hof, womit er die Weisheit (*Sophia*) der Antike (hier sind die Alten die paganen Philosophen) fördert. Das Folgende wurde (wiederum von D. Schaller) konkret auf den Aufbau der Domkirche zu Aachen bezogen; es läßt sich aber oberflächlich allgemein als Förderung der Christenheit verstehen: Er baut Chris-

tus ein hohes Haus, dessen Steine die Mitglieder der Gemeinde sind (so derzeit die allgemein anerkannte spirituelle Deutung). Ihm mögen Christus, die Engel (*caelestes ministri*), die Heiligen helfen.

(b) Nun zählt Angilbert die Familie Karls bzw. seine Funktionäre lobend auf (*Surge, meis caris dulces fac, fistula, versus / erhebe dich, Flöte, mach meinen Lieben liebe Verse*): zuerst Karl, den gleichnamigen Sohn Karls des Großen († 811), dann seine Schwester Gisela, Äbtissin von Chelles, nun seine Töchter Rothrud und Berta sowie die jüngeren ohne Namen (aber mit Herausheben ihrer Jugend und Tugend), dann den Erzbischof von Köln und Erzkaplan Hildebold (mit gelehrter Anspielung auf das jüdische Hohepriesteramt), zuletzt Kämmerer (Kunstname „Thyrsis“) und Truchseß („Menalcas“), deren bukolische Namen und Betonung ihrer Liebe zur Dichtung sie in den poetischen Kreis am Hof integrieren.

(c) Nun nicht mehr die „Flöte“ (*fistula*), sondern ein Stück Pergament – Papier gab es derzeit ja noch nicht – wird angerufen (*Cartula, curre modo per sacra palatia David / Brieflein (?)*, *laufe nur durch die heiligen Paläste des David*), das durch den Palast laufen soll und untertänigst sich an folgende Personen wenden: zuerst Karl selber, dem es sich zu Füßen werfen soll und ihm die Zehen küssen (seltsam byzantinisch!), dann hin zu den Kammern der „Mädchen“ (wiederum Karls Töchter?), nun zu Pippin (=Iulius), dem zweiten Sohn Karls und König von Italien. Dann soll sich das Blatt in die Kapelle begeben und alle grüßen. Auf dem Weg solle es jedem, der ihm begegne, Gesundheit wünschen. Wörtlich solle das Blatt sagen: Homer/Angilbert wünsche allen Gesundheit. Darauf folgt ein unklares Wort: David (=Karl) werde von allen geliebt, liebe selber die Dichter und sei Ruhm der Dichter, liebe Christus und sei Christus' Ruhm. Schließlich solle sich das Blatt zu einem Garten begeben, wo die Schüler Angilberts (Homers) sich aufzuhalten pflegen. Ähnlich wie das Fundamentlegen zu einer Kirche ist auch hier in Figuren geredet: Das Blatt solle sich den Garten anschauen, ob er denn gut gepflegt wäre; gemeint ist aber weniger der Garten selbst als vielmehr die Erziehung der Kinder, der Pflanzen des Angilbert. Wenn es alles gut bestellt fände, solle es sagen, die Kinder mögen treu Wacht halten, bis Angilbert wieder zu ihnen komme. Zuletzt wendet sich das Blatt (oder doch Angilbert selber) an seine Schüler, sie mögen die Lieder von ihm zu Karl (David) weitertragen. Denn David (Karl) liebe die Dichter, sei Ruhm der Dichter, liebe Christus und sei Christus' Ruhm.

Formal ist das Gedicht eine Neubelebung des bukolischen Genres, das mit Vergil, Calpurnius Siculus und Nemesian (der den Karolingern als identisch mit Calpurnius galt) gerade im Lateinischen eine Blüte erlebte, aber natürlich auf

Theokrit zurückgeht. Daß in Eklogen Personen mit Pseudonymen als Hirten auftauchen, ist schon in der spätantiken Kommentierung von Vergils Bukolik behauptet worden; so soll etwa der Dichter selbst sich mal Tityros, mal Corydon genannt haben. Auch prophetische, christliche Dichtung las man aus der vierten Ekloge heraus. Die Person des David, die Angilbert für Karl den Großen einführt, ist besonders für bukolische Hirtendichtung geeignet: der einstmalige König wird noch als Schäfer den Kampf gegen Goliath aufnehmen; später ist es sein Harfengesang, der allein den besessenen Saul beruhigen kann; und endlich sind ja auch die Psalmen Davids hier angesprochen. Daß Angilbert ein Hirtenlied verfassen wollte, zeigt die bukolische Verschlüsselung von Truchseß und Kämmerer durch die Hirtenpseudonyme Menalcas und Thirsis. Der Kehrvers (Refrain) *surge .. tibia / erhebe dich, Flöte* findet sein ursprüngliches Vorbild auch in der achten Ekloge Vergils: Dort treten zwei Hirten auf, die ein jeder ein Liebeslied singen, Damon und Alphesiboeus. Während der zweite, Alphesiboeus, das Lied einer Zauberin wiedergibt, die ihren Geliebten verhexen möchte, singt der erste, Damon, von der selbstzerstörerischen Liebe eines Hirten, dessen Geliebter Mopsus soeben heiratet. Der Kehrvers von Damon lautet: „*incipie Maenaios mecum, mea tibia, versus.*“ (*Beginne, meine Flöte, mit mir zusammen mänelische Verse*). Dennoch bleibt das Gedicht nicht im bukolischen Rahmen: Daß Angilbert sich selbst als Homer bezeichnet, das geht auf Alcuin und englische Sitte zurück: Offensichtlich war es auf der Insel üblich, sich in intellektuellem Kontext am Hof Pseudonyme zu geben, die die Standesschranken bis zu einem gewissen Grad aushebelten. Diese Sitte übernahm der karolingische Hof, wo jeder seinen bestimmten Namen bekam, Angilbert eben als Homer, Karl aber auch tatsächlich als David bezeichnet wurde. Es handelt sich also keinesfalls nur um eine „renaissance-artige“ Wiederbelebung des bukolischen Genres, die im Rahmen der *renovatio imperii* kulturell geboten schien. Herrscherlob hat durchaus seinen Platz in der antiken Bukolik, aber das vorliegende Gedicht bedient sich seiner nur als Schablone für einen ganz anderen Zweck. Es nutzt das bukolische Muster, um eine passende Form für einen neuen Inhalt zu finden; ganz konkret wird es sich als ein in die höfische Zeremonie eingebettetes erweisen, wenn man sich erst seiner inneren Widersprüche bewußt wird.

Im Gedicht ist eine Bewegung zu erkennen, die es in zwei Teile teilt: Die *fistula* soll von Karl sowie seinem engeren Hofstaat künden, aber sie erhebt sich nur, sie geht nicht; dagegen soll die *carta/cartula* einen Weg ablaufen, der sie zuerst durch den Palast, dann auf die Straße und am Ende zu einem Garten bringen soll. Auffällig ist hier, daß die Person Karls des Großen an zwei Stellen auftaucht: von der *fistula* wird er gelobt, aber die Handlung der *cartula* zeigt, daß er offensicht-

lich während des Lobes nicht gegenwärtig ist, sondern erst (in seinem Palast?) aufgesucht werden muß, wo ihm – die erste Absurdität – die *carta* die Füße küssen soll. Daß eine *Cartula* durchaus durch die Gegend laufen kann, findet sich ähnlich in Gedichten von Martial zum Eingang von Büchern, wenn der Dichter sein Buch gewissermaßen auf Reisen, zum Publikum nämlich, schickt. Dann mag sie auch Füße küssen, könnte man konzедieren. Ganz seltsam ist aber folgendes: Die *Cartula* soll sich am Ende des Gedichtes an die Schüler Angilberts wenden und sie auffordern, David (=Karl) die Gedichte/Gesänge Angilberts zu bringen. Warum fällt hier die *Cartula* aus der Rolle, die vorher selber gehen konnte und nicht lange zuvor David (=Karl) die Fußzehen küßte? Sind es möglicherweise die Schüler Angilberts selbst, welche – die ganze Zeit über – das Gedicht vorgetragen haben, möglicherweise sogar singend? Oder der Kämmerer Menalcas, der den Text „lesen“ soll; doppeldeutig ist dies zu verstehen zwischen „selbst“ lesen und „vor-“ lesen: was von beidem geschieht?

Diesen Punkt klärt vielleicht die Tradition, in der Angilberts Gedicht steht: Der Versteil *fac fistula, versus* findet sich fast wörtlich in einem Gedicht des Paulus Diaconus, des um eine Generation älteren Dichters und Geschichtsschreibers langobardischer Herkunft (Paulus Diaconus nr. 35):

*Christe, pater mundi, saeculi radiantis origo,
annue nunc vota, ut tua mystica dona queamus
dicere, quae nobis solita clementia praestat,
atque salutiferam patribus perferre salutem.
Surge iocosa, veni mecum, fac, fistula, versus. 5
Incipe quam primum meritas persolvere grates,
et cordis plectro tu dic „Vale“ fratribus almis,
dulcia qui nobis doctrinae mella ministrant
carminibusque suis permulcent pectora nostra.
Curre per Ausoniae, non segnis epistola, campos, 10
atque meo Petro certam dilecto salutem,
gratificas laudes dic et pro carmine laeto,
quod mihi iamdudum placidum direxerat ille.
Inde per egregiam transibis praesulis aedem
Adriani, tantum Petri loca sancta rogando. 15
Pro me proque meis visitata relinque silenter.
Hinc celer egrediens facili, mea carta, volatu
per silvas, colles, valles quoque praepete cursu
alma Deo cari Benedicti tecta require.*

Est nam certa quies fessis venientibus illuc, 20
hic olus hospitibus, piscis hic, panis abundans;
pax pia, mens humilis, pulcra et concordia fratrum,
laus, amor et cultus Christi simul omnibus horis.
Dic patri et sociis sanctis „Salvete, valet“.
Colla mei Pauli gaudendo amplecte benigne, 25
dicito multotiens: „Salve, pater optime, salve.“

Christus, Vater der Welt, Ursprung des leuchtenden Lebens, erhöre nun meinen Wunsch, daß ich/wir deine mystischen Gaben nennen können, die uns die übliche Barmherzigkeit austeilt, und bringe einen heilsbringenden Gruß den Vätern. Erhebe dich, lustige Flöte, komm mit mir und mache Verse. (5) Fange so schnell wie möglich an, verdienten Dank zu verteilen, und sprich mit dem Plektrum des Herzens den lieben Brüdern „Lebt wohl“, die uns den süßen Honig der Lehre austeilen und mit ihren Liedern unsere Herzen erfreuen. Lauf durch die Felder Ausoniens, nicht träger Brief, (10) und sage meinem geliebten Petrus einen sicheren Gruß, sage dankbares Lob auch für das fröhliche Gedicht/Lied, das er mir schon lange als erfreuliches gesandt hatte. Von dort wirst du zum herrlichen Bau des Praesuls gehen, des (Papstes) Hadrian, indem du allein die heiligen Orte des Petrus (Apostels=Peterskirche) befragst. (15) Für mich und die meinen verlasse in Schweigen das Besuchte. Von dort schnell aufbrechend, mein Pergament, mit leichtem Fluge durch Wälder, Hügel, Täler auch mit glücklicher Fahrt suche auf die glücklichen Dächer des Gott lieben Benedikts (Benediktinerkloster Monte Cassino?). Denn dort gibt es eine sichere Ruhe für die dorthin müde Kommenden, (20) hier gibt es Gemüse für die Gäste, hier Fisch und reichlich Fleisch; frommen Frieden, einen demütigen Sinn, auch eine schöne Eintracht der Brüder, Lob, Liebe und Christus-Verehrung gleichzeitig zu allen Horen/Stunden. Sag dem Vater und den lieben Gefährten: „Seid wohl, lebet wohl!“ Umarme die Schultern meines Paulus froh freuend, und dabei mögest du vielmals sprechen: „Leb wohl, bester Vater, leb wohl!“

Dies ist wirklich ein „Reihengedicht“: Zuerst läßt Paulus zwar die *fistula* preisen, dann aber schickt er das Gedicht selbst auf eine Reise, wo es allen nichts als Gesundheit wünschen soll – genau so tut es ihm Angilbert nach. Trotzdem befindet sich Paulus in einer ganz anderen Tradition, einem ganz anderen Genus, dessen Gesetze seinen Gedichtsaufbau und die Wahl der Metaphern erklären: Es handelt sich um einen Brief, in welchem sich der ehemalige Mönch von Monte Cassino an seine spirituellen Lehrer wendet. Zuerst soll der Brief offensichtlich

Petrus Pisanus erreichen, dann Papst Hadrian, schließlich das Benediktinerkloster Monte Cassino, also eine Reise in den Süden aufnehmen. Zu einem „Paulus“ schließlich soll das Gedicht einen Heilsgruß bringen. Angilberts Gedicht stellt sich hingegen in eine bukolische Tradition, und es macht auch keine lange Reise, sondern geht nur wenige Stationen eines überschaubaren Platzes ab.

II. Orgeln aus Byzanz

Nun die zweite Absurdität, die sich ausgerechnet bei einer genauen Betrachtung des ersten Verses findet, der von Paulus Diaconus zwar entlehnt, aber in einem entscheidenden Punkt abgewandelt wurde: *Surge iocosa, veni mecum, fac, fistula, versus* / *erhebe dich, fröhliche, komm mit mir, mach, Flöte, Verse* geht auf einen vergilischen Kehrvers (*incipi Maenaios mecum, mea tibia, versus* / *beginne mit mir, meine Flöte, Mänalische Verse*) zurück; beiden steht bei Angilbert *Surge, meo domno dulces fac, fistula, versus* / *Erheb dich, mach meinem Herren, Flöte, süße Vers*) gegenüber. Die *Fistula* soll mit Paulus, die *Tibia* mit Vergil gemeinsam Verse machen – ein Lied wird von Musik begleitet (*mecum*); dies ist verständlich, und Sänger und Flötenspieler sind damit nicht dieselbe Person. Anders ist die Situation bei Angilbert, wo das *mecum/mit mir* fehlt: Eine *fistula*, also wörtlich ein hohles Rohr, das man als „Flöte, Hirtenflöte“ interpretieren kann, soll also alleine Verse machen? Tatsächlich kann sie aber nur Töne wiedergeben, und wer sie spielt, kann nicht gleichzeitig singen. Allerdings fand sich genau dasselbe Bild im früher besprochenen Hirtengedicht des Nemesian: dort singt Idas mit einer Panflöte (*calamis*) und Alcon in Versen (*versibus*). Man mag dies dadurch erklären, daß jeweils der eine Sänger durch den anderen begleitet wurde, nur reichte vielleicht für Angilbert dieses Vorbild schon zur Konstruktion seiner Unmöglichkeit. Das ungute Gefühl steigert sich im Folgenden jedoch weiter: die *fistula* wird in Vers 11 auch *tibia* genannt, und diese soll mit ihrem Plektrum nicht stumm bleiben, sondern mit ihrem Munde den Namen Davids besingen. Ein Plektrum war in der Antike das kleine, meist hörnerne Blatt, mit dem die Lyra-, Kithara- und Barbitonspieler die Saiten anzupften. Zwar findet sich auch bei Paulus Diaconus das *plectrum* (*Et cordis plectro tu dic / und sprich mit dem Plektrum des Herzens*); aber er spricht bildlich vom Schlagen des Herzens, das leicht mit dem Anzupfen einer Saite (der Seele des Menschen) verglichen werden kann. Bei Angilbert ist dies anders: man spielt keine Flöte mit einem Plektrum, sondern mit den Fingern. Will man dies doch tun, dann muß man ein Instrument annehmen, das wie die Holzflöte (etc.) um ein

Blättchen/Zunge zur Erzeugung der Töne verfügte: *plectrum* kann (allerdings erst ab dem 11. Jh.) als Fachwort tatsächlich diese Bedeutung haben. Nur steht einem solchen Verständnis ein poetisches Hindernis entgegen: dieses, grundsätzlich dem Zuschauer verborgene Teil eines Instrumentes zu nennen wirkt unkünstlerisch. Das Wort *plectrum* läßt sich aber auch – belegt ebenfalls erst ab dem 11. Jh. – als Fachwort für die Orgeltastatur deuten: die Taste entspricht in der Funktion dem Plektrum für die Saiten. Letzteres gäbe ein rundes Bild, denn nun könnte man sich einen Organisten vorstellen, der mit den Tasten die Töne erzeugt, die durch die Orgelpfeifen erklingen, während er selber durchaus noch dazu singen könnte. Und eine Orgel, beim Spiel, kann auch nicht mitkommen, sich aber erheben.

Orgeln gab es tatsächlich am fränkischen Hof, aber sie waren eine Besonderheit: 757 war König Pippin aus Byzanz (mutmaßlich) eine Wasserorgel, übersandt worden; sowohl Karl wie auch Ludwig der Fromme rühmten sich des Besitzes ähnlicher Instrumente, deren Natur allerdings unklar ist. Problematisch bleibt, daß der *terminus technicus plectrum* erst drei Jahrhunderte nach Abfassung des karolingischen Gedichtes gesichert in Gebrauch war. Dennoch läßt sich durch Vergleich mit einem zeitlich näherliegenden Gedicht seine Verwendung auch für die karolingische Zeit wahrscheinlich machen.

Eine Generation später ist entstanden das Gedicht *De imagine Tetrici* des Walahfrid Strabo, welches sprachlich dunkel und in seiner Deutung höchst umstritten ist, aber sich ganz offensichtlich in die durch Angilbert begründete Tradition einreicht. Es kommt allerdings nicht als Ekloge, zumindest anfangs, daher, sondern als Gespräch des Dichters mit einer Muse, die er „Scintilla“ nennt. Man könnte es verstehen als einen Wechselgesang zweier Chöre, der öffentlich aufgeführt wird, aber in der Fiktion handelt es sich um ein Gespräch zwischen Dichter und Scintilla. Anfangs, wie als ob es sich um einen Fremdenführer handelt, befragt der Dichter sie über ein Reiterstandbild, das vor dem Aachener Dom steht. Die Fremdenführerin bedeutet ihm, es handele sich um (vermutlich) Theoderich den Großen, der zwar von den Tieren als Statue geliebt, aber als Herrscher christenfeindlich (dh. in diesem Fall arianisch) gesinnt gewesen sei. Dieser negativen Gestalt wird der gegenwärtige Kaiser Ludwig entgegengestellt. Nun beschreibt Scintilla offensichtlich den Aachener Dom und das, was sie mit einem Blick aus dem Fenster von oben herab erkennen kann (v. 116ff.). Wörtlich genommen handelt es sich dabei um einen Wildpark, der mit Rinozeros und Tiger allerdings für Aachen schon außergewöhnliche Zootiere versammelt hätte. In Wirklichkeit ist es vielmehr ein Blick auf das Atrium, welches als sogenannter *Paradisus* stellvertretend für den Garten Eden beschrieben ist; nicht ausgeschlos-

sen, daß sich hier manche der exotischen Tiere gemalt oder plastisch dargestellt finden. In jedem Fall beschreibt das Gedicht dieselbe Stelle wie den von Angilbert genannten Garten. Der Blick wendet sich dann in eine andere Richtung, wo entweder eine Prozession stattfindet (vv. 128–138) oder auf irgendeine Art dargestellt ist: Ein „goldener“ bzw. „vergoldeter“ Reiter soll sich in Begleitung einer Schar von Fußsoldaten“ befinden, von denen die einen ein *tintinnum* (Schellen, Glocken) klingeln, die anderen *organa* bedienen. Das Wort *organum* wurde derzeit zwar für jede Art von Instrument, auch für die Stimme verwendet; daß es sich hier um eine Orgel handelt, ergibt sich aber aus der nochmaligen Erwähnung des Wortes in Verbindung mit der Bemerkung, Griechenland würde sich dieser Instrumente besonders rühmen. Dies trifft nur auf die Orgeln zu. Strabo nutzt das Schauspiel dann auch zu einem Vergleich der fränkischen Macht mit Byzanz: Wollte der Kaiser, dann bekäme er alle Kunstwerke des römischen Reiches (so wie Karl aus Ravenna die Reiterstatue des Theoderich, aus Byzanz eine Orgel bezog), aber er selbst hält diese – ihm grundsätzlich zugänglichen – Werke nicht für die wichtigsten (sondern selbstverständlich den Dienst an Gott). Es folgt eine kryptische Bemerkung über die Instandhaltung oder den Gebrauch der Orgel (139–146), die nur in Bezug auf zwei Verse hier von Wichtigkeit ist:

*Quae tamen inceptos servant si intacta canores,
Deses erit, qui saepe suo quatit aera plectro.*

140

*Wenn diese (Organa) aber unberührt/heil ihre begonnenen Klänge/Gesänge
bewahren, dann wird der untätig sein, der häufig mit seinem Plectrum die Luft
schlägt.*

Man kann dies auf zwei Weisen lesen: Wenn die Orgelpfeifen intakt blieben (und also nicht kaputt gingen), dann würde ein Saiteninstrument nicht notwendig sein. Das (im antiken Sprachgebrauch korrekt bezeichnete) Plektrum schlug hier auf die Saiten und damit die Luft. Man könnte aber auch lesen: Wenn die Orgeln unberührt (*in-tactos*) blieben, dann hätte der Organist nichts zu tun. In diesem Fall bedeutet „unberührt“, daß die sogenannten Calcanten, die Bediener der Wasserpumpen, ihrer Arbeit nicht nachgingen und so keine Musik gespielt werden könne; dann wäre *plectrum* eine Bezeichnung für die Tastatur, mit der die luftbetriebenen Orgelpfeifen bedient würden. Aus einigen Gründen nehme ich diesen zweiten, zugegebenermaßen aber schwierigeren Fall an: als Saiteninstrumente sind in der karolingischen Zeit Harfen belegt; die aber spielt man mit den Fingern, nicht dem Plektrum. Warum sollte überhaupt eine Gegenüberstel-

lung von Orgel und einem, bisher ungenannten, Saiteninstrument erfolgen? Und auch die folgenden Verse, die sehr dunkel sind und viele Interpretationen erfordern, lassen keinen Hinweis auf ein Saiteninstrument, dafür viele auf Bestandteile einer Orgel erkennen. Hier hätte man also einen Beleg für die Verwendung des Wortes *plectrum* für „Taste“ schon weit vor dem 11. Jh., ja sogar in direkter Nachfolge Angilbert.

Der Dichter Strabo nennt darauf mit Namen aus dem Alten Testament die Großen des Reiches; dies tut er ähnlich wie Angilbert, der Karl den Großen mit David gleichsetzte. Und nun folgt eine Aufzählung des Hofstaates: Lothar, König Pippin, Iudit die Kaiserin und ihr Sohn Karl, Hildwin der Kapellan, Einhard der Große, Magister Grimald, darauf eine Zusammenfassung, an deren Ende sich *Strab'us* als Verfasser nennt, der diesen Namen besser findet als *Strabo*.

Der Bezug zu Angilberts Gedicht wird klar, wenn man es als Beschreibung einer Prozession begreift: dann dreht Strabo dieses in der Handlung um, behält aber seine Elemente, und während sich Angilberts Prozession bewegt, bleibt Strabos Schilderung von den Fenstern der zweiten Galerie des Aachener Doms herabgeschaut. Zuerst nennt er das Atrium (den Garten), dann die Musik unter Aufzählung der Reichsvertreter. Ist dies richtig, dann läßt sich aber ein Argument dafür gewinnen, daß Angilberts *Fistula* ein tatsächlich existierendes Instrument bezeichnet: die „Orgelpfeiffe“. Sein *plectrum* würde dann die „Tastatur“ bezeichnen, denn nicht nur bezieht sich Strabo unzweideutig auf eine Orgel, er verwendet auch das Wort *plectrum* in einem Zusammenhang, wo man es ebenfalls als Tastatur deuten kann.

Interessant ist dabei Strabos Betonung der Gleichwertigkeit, ja Überlegenheit karolingischer Macht zur byzantinischen. Dies verweist auf eine politische Wichtigkeit, die gerade für die karolingische Renaissance von Bedeutung ist: Orgelmusik war derzeit ein zentrales Element nicht der kirchlichen, sondern der höfischen Selbstdarstellung von Byzanz; kein Argument spräche dafür, daß es im Karolingerreich anders hätte sein sollen. Byzanz aber war derzeit der übermächtige, große Bruder des sich neu formierenden Westens (nicht anders jetzt als vorher für Sisebut von Spanien): Es hatte die antike Kultur über die Völkerwanderung gerettet und war militärisch durchaus – zumindest dem Anschein nach – dem von allen Seiten bedrängten Westen überlegen. Seine kulturelle Überlegenheit zumindest ließ es den Westen spüren, was gerade in der Regentschaft Karls des Großen eine trotzig Gegenreaktion verursachen sollte. Daß es ein eminenter Bestandteil der Selbstdarstellung des erneuerten Weströmischen Reiches sein sollte, sich mit Byzanz in allen Bereichen zu messen, zeigt schon ein Vermerk des Biographen Karls, Einhart, nach dem der weströmische Kaiser den oströmi-

schen in seinen Briefen häufig „Bruder“ nannte. Auch der seit 795 forcierte Aufbau der Aachener Kaiserpfalz ist hierfür ein Beispiel: Vorbild der oktogonalen Kapelle konnten nur Kirchen in byzantinischer Bauweise gewesen sein, S. Vitale in Ravenna, die Sergios- und die Bacchoskirche in Konstantinopel. Der zur Vorbereitung der Verheiratung von Karls Tochter Rotrud mit dem byzantinischen Kaiser Konstantin VI. angeworbene, langobardische Intellektuelle Paulus Diaconus weist in einem Brief zwar seine Befähigung zum Unterricht des Griechischen bescheiden zurück, gibt aber mit der Übersetzung eines griechischen Epigramms umgekehrt seine Eignung dafür zu erkennen. Warum also sollte man nicht das Gedicht Angilberts unter dem Aspekt betrachten, daß es den Versuch darstellte, byzantinischer Hofdichtung und byzantinischem Hofzeremoniell eine eigene, lateinische Form entgegenzustellen?

III. Prozessionen

Ärgerlicherweise läßt sich diese Hypothese nicht hinreichend überprüfen: Die weltliche Dichtung Byzanz' aus jener Zeit ist uns fast vollständig verloren gegangen, und aus der religiösen Dichtung können wir nur unzuverlässige Vergleiche heranziehen. Wenn man aber eine gewisse Kontinuität weniger der Form als mehr des Inhaltes über die Jahrhunderte annimmt (wie es ähnlich in der lateinischen Literatur zu beobachten ist), dann hilft immerhin ein Blick auf die erhaltenen, höfischen Hymnen des byzantinischen 12. Jh.s. Theodoros Prodromos, Verfasser des satirischen „Katzmäusekrieges“, wurde seinerzeit stilisiert zum zweiten Pindar und dichtete Gesänge (und Historien) zu byzantinischen Triumphen aus der Mitte des 12. Jh.s, aber auch Wagenrennen und Hochzeiten. Hierbei stellen seine Gedichte eine Handlung vor Augen, die fast so aussieht, als ob sie die Prozession selbst kommentieren würde; sein Vergleich der byzantinischen Herrscher zielt auf eine mystische Einheit mit David oder selbst Gott. Die Ähnlichkeiten zu dem karolingischen Gedicht sind dabei so auffällig, daß man annehmen sollte, Theodoros folgte in seiner Panegyrik einem schon seit Jahrhunderten kanonisierten Prozedere, das sich ähnlich also schon in vor- bzw. karolingischer Zeit gefunden hätte.

Ein Hinweis hierfür ist die kirchliche, byzantinische Dichtung aus dem 9. Jh.: Anlässlich der Wiederherstellung der Bilderverehrung (bzw. der Unterdrückung der Ikonoklasten) existiert ein Kanon (eine spezielle, für den Gesang gedachte und akzentuierende Gedichtsform, die Verwandtschaft zur lateinischen Sequenz aufweist), der in den Handschriften fälschlich Theodoros Studites zugeschrieben,

aber nach 843 verfaßt wurde. Gelobt werden die Wiederhersteller der Bilder, namenlos, insbesondere aber werden in einer längeren Aufzählung die Ikonoklasten verdammt und manche von ihnen mit Personen des Alten Testaments verglichen. So ähnlich, wie ein Kontakion (die einfachere Form des Kanons) oder Kanon vorgetragen, mag man sich auch panegyrische Gesänge zu Ehren der Herrscherfamilie – die ebenso mit Personen des Alten Testaments verglichen hätten werden müssen – vorstellen, nur daß zur musikalischen Begleitung die Orgel dominierte.

Angilbert jedenfalls identifiziert seinen Karl mit dem ihm nur im engeren Kreise zuerkannten Namen David; für einen weiteren Kreis dürfte diese Identifizierung ein politisches Programm verkünden: der Träger dieses Namens ist ein Erneuerer des Imperiums. Wie bei Theodoros Prodromos – und angenommenerweise seinen Vorläufern – stellt das Gedicht gleichzeitig den – (wirklichen oder fiktiven) – Ablauf einer Prozession dar. Zuerst tritt eine *fistula* auf, die man mit einer byzantinischen Orgel gleichsetzen soll; dann die *carta/cartula* des Gedichtes, die den Text des Gesanges versinnbildlichen soll. Die Orgel ist naturgemäß unbeweglich, das Manuskript hingegen kann wandern in der Hand dessen, der es trägt.

Man möge dies einmal als eine Prozessionsordnung lesen, dann fände in einem ersten Teil ein Gesang in einem weltlichen Bereich eines Palastes statt, in dem die Orgel zu denken wäre. Darauf setzt sich die Prozession in Gang; von der Orgel ist weiter nicht die Rede, den Brief muß man sich nun als das Pergament vorstellen, welches den Gesangstext enthält. Vermutlich leitet der Kämmerer, denn von ihm wurde zuvor gesagt, er möge den Text (vor-)lesen. Die Sänger mögen dabei gut die erwähnten Schüler Angilberts gewesen sein, denn die Verse 93/94: *carta hortos percurris | cum pueris quos...* lassen sich je nach Interpunktion (die ja in karolingischer Zeit nicht mit der unseren übereinstimmte) lesen als a) *Brief, durchlaufe den Garten, welchen mit seinen Schülern ...* bzw. b) *Brief, durchlaufe mit den Schülern den Garten, welche ...* Die Prozession geht an den Gemächern der Kaiserfamilien sowie der höchsten Reichsbeamten vorüber und gelangt dann ins Freie. Sie überschreitet einen großen Platz und begibt sich in die Kirche bzw. Kapelle. Aus ihr wieder heraustretend gelangt sie in einen Garten, in dem gewöhnlicherweise die Schüler lernen.

Auf der Folie einer Rekonstruktion der Aachener Kaiserpfalz läßt sich dieser Gang genau nachvollziehen, ja werden nacheinander die wichtigsten Gebäude abgearbeitet: Zuerst befindet man sich in der Herrscheraula, wo sich der Empfangssaal, aber auch die Gemächer der Kaiserfamilie befunden haben müssen. Dann überquert man den freien Platz bis zur Kapelle; aus ihr heraustretend

kommt man ins geräumige Atrium, ein Bauelement, das als *paradisus* (=Garten) schon in der Spätantike bezeichnet wurde.

Nun ist jedoch zu beachten, daß Angilberts Gedicht 794/5 entstand, als gerade erst die Fundamente zur Kaiserpfalz gelegt wurden; am Ort vorhanden sind lediglich die noch aus Pippins Zeit stammenden Gebäude. Möglicherweise handelt es sich bei dem Gedicht sogar um den Text der offiziellen Feier zur Grundsteinlegung; die 759 erworbene, byzantinische Orgel mag sich in einem repräsentativen Gebäude des pippinischen Baukomplexes befunden haben; sie mag aber auch nur in der Phantasie des Chores existieren, da man sie zukünftig hierherwünscht. Die – fiktive oder reale – Prozession bewegt sich deshalb auf freier Fläche, nicht in realen Gebäuden, deren Existenz aber in der Phantasie des Teilnehmers durch den Gesang hergerufen werden soll. Das erklärt eindrucksvoll das „über die Straße Gehen“, welches das Textblatt vollziehen soll, um zum Garten zu kommen, denn der Bau der Kaiserpfalz, welche streng in Ostrichtung ausgerichtet war, durchbrach mit dem Atrium das hierzu quergestellte römische Straßennetz, von dem bei Grundsteinlegung natürlich noch Spuren vorhanden sein mußten. Dies erklärt auch, warum das spätere Atrium noch als ein wilder Garten geschildert werden kann: Sein Bau war ja noch nicht begonnen, und ein gepflegter Kräutergarten – selbst wenn er sich nicht an der Stelle des späteren Atriums befunden haben mag – dürfte zu den seit Pippin belegten Vorbauten der späteren Kaiserpfalz gehört haben. Wenn Angilbert also einen solchen Garten erwähnt, spricht er vom Ort des zukünftigen Atriums, beschreibt es aber allegorisch in Worten, die einem *paradisus* (= Garten) zukommen.

Erst Strabos Gedicht läßt also einen Hinweis darauf zu, daß es sich bei Angilberts Ekloge um keine reinliterarische Übung handelt, die den Hofstaat Karls des Großen preist, sondern um ein repräsentatives Werk, das gut zur Grundsteinlegung der Arbeiten an der Aachener Kaiserpfalz passen würde; erst der Vergleich zur byzantinischen Hofdichtung – so wenig man auch von ihr weiß – läßt ahnen, welche Wichtigkeit dem Text zukommt als Zeugnis eines Wettstreits mit dem überlegenen Ostrom. Ob es sich nun um den Text einer tatsächlich zu singenden Prozession handelt oder dieser nur einen solchen Rahmen vorspiegeln soll, ist dabei zweitrangig. In jedem Fall gehört es in eine Reihe der sich mit der byzantinischen Kultur messenden Kulturanstrengungen der potentiellen Erben des weströmischen Kaiserreiches (ebenso wie vorher, gescheitert allerdings, die Goten unter Sisebut).

Dieses Sich-Messen mit der byzantinischen Kultur kann nun auch in der Auswahl des Vorbilds, der Ekloge mit Kehrvers, eine Rolle gespielt haben; zumindest die kirchliche Dichtung des 8. Jh.s trat in Byzanz vor allem in Gestalt des

Kontakions und Kanons auf. Bei beiden handelt es sich um akzentuierende Dichtung mit einem komplizierten Regelwerk. Hier soll nur auf das einfachere Kontakion eingegangen werden; es ist formal mit der pindarischen Strophe einerseits, der Notgerschen Sequenz andererseits vergleichbar. Das Wort Kontakion bezeichnet übrigens das Stöcklein, um das eine Papyrusrolle herumgewunden wird: gemeint ist eine kleine Buchrolle, die beim Vorlesen abgewickelt wird; würde man es deswegen ins Lateinische übersetzen, hieße es womöglich *cartula*, genau wie das Blatt, das bei Angilbert seine Runde geht. Eine aus mehreren Zeilen zu je unterschiedlichen Silben und Betonungen bestehende Musterstrophe (Hirmos) wurde genau so immer neu wiederholt, wobei die Anfangsbuchstaben aller Strophen zusammen als Akrostichon einen Sinn ergaben (bsw. die Abfolge der Buchstaben des Alphabets, der Name des Dichters etc.). Vor diese Strophen wurde noch eine einleitende, abweichend gebaute Strophe (das *Prooemium*) gesetzt, deren letzter Vers jedoch (zumindest bei vielen Kontakia) ebenso als letzter Vers der anderen Strophen auftaucht: ein Kehrvers. Vergilische, ja Theokritische Tradition boten mit dem bukolischen Kehrvers für Angilbert die Gelegenheit, der poetischen Form des Kontakions oder Kanons eine eigene Form entgegenzusetzen, ohne die mustergültige und damit repräsentative Tradition des quantifizierenden Hexameters aufgeben zu müssen (ein Vorteil gegenüber der byzantinischen Neuerung); den bukolischen Vorbildern wiederum ist es geschuldet, daß die Kehrverse nicht regelmäßig auftauchen und damit keine Strophen gliedern, aber im Vergleich zu antiken Vorlagen sind sie bei weitem ordentlicher aufgereiht. Vielleicht lassen sich schließlich auch die Kehrverse Angilberts als Aufnahme der byzantinischen Akrosticha deuten: *Surge ... versus* und *David ... David* beginnen und enden mit denselben Buchstaben S bzw. D; dies läßt sich wahlweise als *Salutem dicere*, *Summo Deo*, *Sancte Domine* interpretieren. Daß solche Spiele am Karolingerhof durchaus üblich waren, zeigen die Figurengedichte des Hrabanus Maurus. Inhaltlich jedenfalls konnte nun ein Herrscherlob nach byzantinischem Muster präsentiert werden: Gefeierte wird die Grundsteinlegung zu einem repräsentativen Bau, wie es vergleichbare Lobgedichte auf byzantinische Kirchen gibt; zum Einsatz kommt (zumindest in der Fiktion) eine repräsentative Orgel. Wie vermutlich auch die byzantinischen Herrscher wird Karl der Große mit dem alttestamentarischen Reichsgründer David gleichgesetzt; ihm folgt die Nennung der wichtigsten Reichsgestalten unter Einbeziehung des (sich dadurch selbst aufwertenden) Dichters; letzteres fand auch in manchen Akrosticha des religiösen Kontakions statt. Daß Karls Gleichsetzung mit David zwar andere Ursprünge hatte (Alcuin soll die Sitte aus England mitgebracht haben), und daß die Person des David als geborener Hirte und Musiker besonders in den

Kontext der Bukolik paßt, ist letztlich zweitrangig. Durchaus erhöhen die verschiedenen Ursprünge der Pseudonymisierung die poetische Intensität des vorliegenden Gedichtes, aber die direkte, situationsgebundene Absicht bleibt davon unberührt: Das kommende, weströmische Reich meldete den Anspruch an, dem mächtigen Byzanz nicht nur an Waffengewalt, sondern auch in der Kultur ebenbürtig zu sein.

Text:

- E. Dümmler, *Monumenta Germaniae Historica, Poetae latini aevi Carolini, Angilberti Carmina*, Berlin, 1881, S. 360–363
 P. Klopsch, *Lateinische Lyrik des Mittelalters*, lat./dt., Stuttgart, 1985 (hier: S. 104–115; S. 469–471)
 P. Godman, *Latin Poetry of the Carolingian Renaissance*, Norman, 1985, 69–71 (Kommentar), 322–325 (Text, Übersetzung)

Literatur:

- I. Bassis, *Das Vokabular des Festes in der mittelbyzantinischen Hofdichtung*, in: *Realia Byzantina*, Berlin/New York, 2009, S. 293–302
 E. Benz, H. Thurn, C. Floros, *Das Buch der heiligen Gesänge der Ostkirche*, Hamburg, 1962
 R. Cantarella, *Poeti Bizantini*, gr./ital., Mailand, 1992, 2 Bde. (Th. Prodr. = Bd. 2, S. 814–852)
 P. Dessì, *L'organo tardoantico. Storie di sovranità e diplomazia*, Padova, 2008, pp. 183–188
 L. Falkenstein, *Karl der Große und die Entstehung des Aachener Marienstiftes*, Paderborn, 1981
 E. G. Grimme, *Der goldene Dom der Ottonen*, Aachen, 2001
 M. Markovits, *Die Orgel im Altertum*, Leyden, 2003
 D. Schaller, *Vortrags- und Zirkulardichtung am Hof Karls des Großen*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 6 (1970), S. 14–36
 H.-K. Siebigs, *Der Zentralbau des Domes zu Aachen: Unerforschtes und Unge- wisses*, Worms, 2004
 Peter Williams, *The meaning of organum: some case studies*, in: *Plainsong and Medieval Music* 10, Cambridge, 2001, S. 103–120

ANONYMUS**(ca. 850)***Planctus Cygni*

1a) *Clangam, filii,*
b) *ploratione una*

2a) *alitis cygni,*
qui transfretavit aequora.
b) *O quam amare*
lamentabatur, arida

3a) *se dereliquisse*
florigera
et petisse alta
maria;
b) *aiens: „Infelix sum*
avicula,
heu mihi, quid agam
misera?

4a) *Pennis soluta*
inniti
lucida non potero
hic in stilla.
b) *Undis quatior,*
procellis
hinc inde nunc allidor
exulata.

5a) *Angor inter arta*
gurgitum cacumina.
Gemens alatizo
intuens mortifera,

non conscendens supera.

*b) Cernens copiosa
piscium legumina,
non queo in denso
gurgitum assumere
alimenta optima. “*

*6a) „Ortus, occasus,
plagae poli,
administrate
lucida sidera.*

*b) Sufflagitate
Oriona,
effugitantes
nubes occiduas. “*

*7a) Dum haec cogitare tacita, (cogitaret?)
venit rutila
adminicula Aurora.*

*b) Oppitulata afflamine
coepit virium
recuperare fortia.*

*8a) Ovatizans
iam agebatur
inter alta
et consueta nubium
sidera.*

*b) Hilarata
ac iucundata,
nimis facta,
penetrabatur marium
flumina.*

*9a) Dulcimode cantitans
volitavit ad amoena
arida.*

b) Concurrere omnia

*alitur et conclamate
agmina:*

*10a) Regi magno
b) sit gloria!*

Die Klage des Schwans:

(1a) Ich möchte/werde klagen, meine Kinder/Söhne, (1b) mit einem (außergewöhnlichen) Weinen, (2a) (dem) des Vogels Schwan, der die Meere überquerte. (2b) Oh wie bitter jammerte er (darüber), (3a) daß er das blumentragendes Festland verlassen und das hohe Meer aufgesucht hätte. (3b) Und er sprach: „Ich bin ein unglückliches Vögelchen. (Da „avicula“ weiblich ist, ist im Folgenden vom Schwan nur im Feminin die Rede) Ach, weh mir, was soll ich armes tun? (4a) Mit den Federn ohnmächtig (soluta) werde ich hier auf dem Tropfen (=Meer? / „stilla maris“ war, nach Hieronymus, die Übersetzung des Namens der Maria) nicht mich stützen können auf die leuchtenden (Dinge). (4b) Ich werde von Wellen geschlagen, von hier und da werde ich nun von den Stürmen angeschlagen, als Vertriebener. (5a) Ich werde gedrückt unter den engen Bergen der Schaumkronen. Jammernd schlage ich mit den Flügeln (bzw.: benetze ich mich mit Salzwasser), der ich die todbringenden (Dinge) anschau, der ich nicht zu den himmlischen (Dingen) aufstrebe. (5b) Der ich die reichhaltigen Hülsenfrüchte (Gemüsegärten) der Fische sehe, kann ich doch nicht in der Dichte der Schaumkronen die beste Nahrung sammeln.“ (Hier Sprecherwechsel?) (6a) „Aufgang, Untergang, Gefilde (Abgrenzungen: Kolure etc.) des Himmels, lenkt die hellen Sterne! (6b) Fordert zur Hilfe den Orion, der ihr die untergehenden Wolken flieht!“ (7a) Während ich (andere Übersetzungen: er) dies schweigend (bzw. als Schweigsames) dachte, da kam die rote Aurora zu Hilfe. (7b) Helfend/Geholfen mit/durch ihrem Wind begann sie/er die Stärken der Kräfte wiederzuerlangen. (8a) Jubelnd wurde er (der Schwan) schon getragen unter die hohen und an die Wolken gewöhnten Sterne. (8b) Erquickt und fröhlich schon gemacht, allzusehr, durchdrang er die Flüsse der Meere. (9a) Süß singend flog er zu dem lieblichen Festland. (9b) (oder singt hier der Schwan?) Laßt alle zusammen und singt, ihr Scharen der Vögel (bzw. ruft die Scharen der Vögel zusammen): (10a) Dem großen König (10b) sei Ruhm!

I. Die Sequenz

Es handelt sich bei vorliegendem Gedicht um eine sogenannte Sequenz. Sequenzen tauchen, zumindest ursprünglich, im Rahmen des Gottesdienstes auf, der sich – grob betrachtet – zu Karolingischer Zeit in etwa folgendermaßen gliederte: In der Vormesse betrat der Priester den Raum und bat Gott, stellvertretend für die Gemeinde, den Gläubigen gewogen zu sein. Darauf folgte der Wortgottesdienst, der sich teilte in eine Epistellesung (Briefe des Neuen Testaments, Apostelgeschichte, Apokalypse), Evangelienlesung sowie Predigt, welche die jeweilige Passage des Evangeliums auslegen sollte. Es folgte die Eucharistiefeier, die sich einteilte in symbolische Opfergabe des Priesters, Verwandlung von Wein und Brot in Blut und Leib und Speisung der Gemeinde. Schließlich wurde die Messe mit einem sogenannten *Complet* beendet: eine Abschiedsrezitation des Priesters, die sogenannte *Ite missa est*, von der die Messe ihren Namen erhielt. All diese rituellen Handlungen wurden begleitet von Gesang, der entweder vom Priester bzw. Vorsänger (Cantor) oder dem Chor vollzogen wurde, nicht selten auch in Form eines gegenseitigen Zusingens (Antiphon). Zwischen erster Lesung und zweiter legte sich deshalb der *Gradus*, ein Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor mit Texten, die aus den Psalmen kommen. Dieser wiederum wird beendet mit dem feierlichen Vortragen des *Alleluia*. All dies erfolgte ursprünglich ohne Instrumentalmusik und, was noch wichtiger ist, ohne eine Notenschrift, die das Memorieren der jeweilig erforderlichen Musik erleichterte. Trotzdem war es teilweise nötig, auf einem einzigen Vokal eines Wortes eine lange Folge von Noten zu singen, das sogenannte *Melisma*.

Die Sequenz soll sich nun, nach Aussagen ihres frühen Hauptvertreters, Notker Balbulus, entwickelt haben aus dem Halleluia, dessen letzter Ton „a“ lange gehalten und mit einer komplizierten Melodie unterlegt wurde. Um diese Melodie auszufüllen, habe ein Wechselgesang zwischen Priester bzw. Kantor und Chor stattgefunden, für den – während (fast) alle übrigen Teile des Gottesdienstes mit Zitaten aus der Bibel ausgefüllt sind – eigene Texte neukomponiert wurden. Das Wort *sequentia* könnte man also so interpretieren, daß es sich um den Text handelt, der auf das *Alleluia* folgt (*sequi* = *folgen*). Formal kommt es bei der (frühen) Sequenz nicht auf metrische, sei es quantifizierende oder akzentuierende, Elemente an, sondern ausschließlich auf die Musik, für die die Worte komponiert sind. Der Text läßt sich also wie Prosa lesen, aber eine jede Zeile hat eine ganz bestimmte Silbenzahl, die mit den Noten korrespondiert, welche zu ihrer Aufzeichnung nötig sind. Dies erklärt, daß Sequenzen häufig in den Hand-

schriften mit „Prosa“ überschrieben sind: hier wurde der Unterschied zur quantifizierenden Dichtung betont.

Mitte des 9. Jh.s taucht dieser neue Typ Dichtung auf, dem in den folgenden Jahrhunderten großer Erfolg beschieden sein soll, der sich aber auch in der Form wesentlich ändern wird und ebenso für weltliche Dichtung gebraucht wurde. Erst 1563 wurde die Fülle der bisher entstandenen und regional unterschiedlichen Sequenzen bis auf vier wieder aus dem Gottesdienst verbannt; zu jener Zeit war aber auch die Produktion an Sequenzen längst ausgelaufen. Formal hatte damit die lateinische Welt ein Pendant zu den früheren, byzantinischen Formen des Kanon und Kontakion gefunden, die ebenfalls durch eine neue Notenschrift aufgezeichnet wurden; dies mag die Entwicklung der Sequenz durchaus begünstigt haben. Die „ideelle“ Geschichte der Sequenz reicht jedoch viel weiter – bis zurück ins 6. vorchristliche Jahrhundert, bis hin zu den pindarischen Hymnen: Im Unterschied zu stichischer, also einen Verstyp durchgehend einhaltender, oder distichischer, also alternierender Dichtung, im Unterschied aber auch zur Dichtung in Strophen wechselt hier der Verstyp von Zeile zu Zeile für eine mehr oder weniger lange Strophe; als Responsion wird eine mit der vorhergehenden Strophe in entweder Silbenzahl, Akzentuierung oder Quantifizierung genau übereinstimmende zweite Strophe gesungen. Je nach Gedichtstyp ist das weitere Vorgehen verschieden, aber im Folgenden werden immer wieder neue, von den vorherigen verschiedene Strophenpaare komponiert, so daß kein Gedicht im Aufbau identisch ist mit einem anderen, es sei denn, es wird auf dieselbe Musikkomposition gesungen. Dieses Verfahren – Strophe und Antistrophe – ist also abhängig von der Musik; jeweils zwei Einheiten (Strophen) sind identisch im Verlauf der Noten; es erfordert eine Gesamtkomposition, die entweder schriftlich fixiert oder irgendwie mnemotechnisch erhalten bleiben muß, denn es handelt sich nicht um eine einfache Melodie, die sich von Strophe zu Strophe wiederholt. Festzuhalten bleibt also, daß komplizierte Kompositionen wie pindarische Oden, oströmische Kanones oder weströmische Sequenzen, im volkssprachlichen Bereich der Lai und die italienischen Canzoni ohne Musik ihre Eigentümlichkeit verlieren, und daß für ihre Weitervermittlung eine Fixierung der Melodie entweder Voraussetzung war, oder umgekehrt sie selbst Anstoß zu einer musikalischen Notation gaben. Anders als bei rezitativ vorzutragenden stichischen oder distichischen Gedichten, aber auch anders als bei strophischen, deren Quantitäten oder Akzente einen eigenen Rhythmus aufweisen, geht bei solchen Kompositionen – zu denen selbst pindarische Oden oder altgriechischer Chorgesang gehören – mit der Melodie ein zentraler Gesichtspunkt verloren, und sie lassen sich nicht mehr adäquat verstehen.

Wie auch immer Pindars Oden ursprünglich melodisch aufgezeichnet wurden (oder ob es sich um einmalige Aufführungen handelte, deren Melodie wieder verloren ging), jedenfalls verfügte schon die Antike spätestens seit dem 3. vorchristlichen Jahrhundert um eine Musiknotation, mit der pindarische Oden, aber auch die Chorgesänge der Tragödien versehen werden konnten. Diese Notenschrift geriet in der Spätantike außer Gebrauch, auch wenn sie selber noch in den Musiktraktaten grundsätzlich gelehrt wurde. Für die byzantinische Musik kamen um das 9. Jh. dann ekphonetische Zeichen in Gebrauch, die den Musikverlauf in relativen Intervallen festhielten, und erst so konnten die hymnischen Großformen, Kontaktion und Kanon, in ihrer Melodie überliefert werden. Möglicherweise unabhängig hiervon, vielleicht aber auch von der Existenz byzantinischer Noten grundsätzlich initiiert, entwickelte sich im lateinischen Westen ein eigenes Neumensystem, dessen Ursprünge zumindest nicht eindeutig geklärt sind. Es durchlief mehrere Stadien, um im 14. Jh. dann von den Vorläufern unserer heutigen Notation abgelöst zu werden. Anfänglich konnten die Neumen lediglich Tonerhöhungen oder -senkungen bzw. kleine Modulationen anzeigen, nicht aber absolute Intervalle, so daß man zwar sicher weiß, daß an einer bestimmten Stelle der Ton gehoben wird, nicht aber, um welches Intervall. Auch weitere Schwierigkeiten in der Interpretation der Neumen machen es letztlich unmöglich, ein im 9. Jh. aufgezeichnetes Gedicht im Tonverlauf hinreichend zu rekonstruieren, solange nicht eine parallele, spätere Neumierung oder Notation vorliegt. Zur Zeit des vorliegenden Textes war zudem das System entweder ganz am Beginn seiner Entwicklung oder gar noch nicht konzipiert, denn die ersten Zeugnisse von Neumen finden sich im Kloster St. Gallen und stehen in Zusammenhang mit Sequenzen, die Notker Balbulus (ca. 840–912) verfaßte. Nichtsdestoweniger ist für das obenstehende Gedicht eine Melodie überliefert, jedoch erst aus späterer Zeit; man kann nur vermuten, daß diese mit der ursprünglichen in den Grundzügen übereinstimmt.

Da es sich bei der Notenschrift um mittelalterliche Neumen handelt, entspricht übrigens nicht notwendigerweise eine jede Silbe einer einzigen Note, sondern einer Neume, die fallweise auch für eine bestimmte Modulation, also mehrere Noten, stehen kann. Da aber die Neumenschrift zumindest anfänglich keine Zeichen für die Expressivität des vorgetragenen Tones hatte, nennt man die Art des Vortrages *cantus planus*, also einen Gesang, der gleichmäßig und unakzentuiert Note auf Note folgen läßt; unklar bleibt, ob dies tatsächlich die Art war, mit der man das jeweilige Lied ursprünglich gesungen hatte: Wir sind lediglich nicht in der Lage, eine rhythmische oder pathetische Intonation zu rekonstruieren, und dies gilt schon für Nutzer der Neumen im Mittelalter, sobald die Tradition des

Vortrages eines bestimmten Textes abgebrochen, seine Notation aber erhalten geblieben war.

Die Fülle der für den Gottesdienst gebräuchlichen Lieder führte dazu, daß diese in eigenen Sammlungen, sogenannten „Troparien“, vereint wurden; der zugrundeliegende Begriff *tropus* (strenggenommen eine sprachliche Ergänzung zu einem Bibelzitat) bedeutet dabei hier nichts weiter als *Musik, Melodie*. Der vorliegende Text taucht (unter anderem) in den Troparien zum Sonntagsgottesdienst in Limoges und Winchester auf (Limoges Abtei St. Martial, BnF lat. 1240; letztes Manuskript ca. 1100 Normannisch, BL Roy 8C xiii.). Während des 11. Jh.s war die Melodie, allerdings mit anderem Text, üblich für das Fest der Heiligen Unschuldigen (*Sancti innocentes*: 28. Dez.). Später wurde dieser Feiertag zu einem Ersatz der heidnischen Saturnalien, dem sogenannten Bakelfest; und noch heute ist im hispanischen Kulturraum hier der Witz zuhause, wie im deutschen am ersten April.

II. Die Spekulationen

Der Text des Gedichtes ist ein Paradebeispiel, wie unterschiedliche Methoden oder Interessen der Interpretation ganz andere Aspekte der Bedeutung beleuchten und ihm unterschiedliche Perspektiven abringen, seien diese nun tatsächlich in der Intention des Autors gelegen, mögen sie vom Interpreten herausgearbeitet worden sein, um eine bestimmte Sicht zu propagieren, oder müssen sie dem Text einen ganz neuen Aspekt abgewinnen, um seine Lektüre einer jeweiligen Gegenwart zu empfehlen. Ich mische im Folgenden mögliche, aber noch nicht unternommene Versuche seiner Deutung mit historisch belegten und mühe mich, stets den hinter der jeweiligen Sichtweise stehenden Verständnishorizont ein wenig zu beleuchten.

Vorausgesetzt sei, was allerdings auch für alle folgenden Überlegungen weiter vorausgesetzt werden soll, daß es sich bei dem vorliegenden Gedicht um die Arbeit eines Einzelnen handelt, die mit poetischer Absicht verfaßt wurde und, neben dem Literalsinn auch einen anderen Sinn transportieren soll. Das Thema des Schwanengesanges ist auch ein so den üblichen religiösen Sequenzen fremdes, daß immer wieder ein außerhalb der christlichen Heilslehre angesiedeltes Substrat vermutet wurde; und schließlich stellt schon die Verwendung der Gebildetensprache Latein den Text in einen künstlichen Rahmen, in welchem es annehmbar ist, daß wir es auch mit einer Art Rollenspiel zu tun haben könnten, das vom gebildeten Autor für ein gebildetes Publikum aufgeführt wurde. Die

Nähe der Sequenz zum Theater läßt sich daran beobachten, daß viele spätere Sequenzen dramatische Szenen zum Gegenstand hatten, die damit eine Vorstufe zum späteren Mysterienspiel darstellten. Insofern kann man den Text teilen in Passagen eines auktorialen Ichs, des sog. „lyrischen Ichs ersten Grades“ und solche des Schwanen-Ichs, des „lyrischen Ichs zweiten Grades“. In der Erzähltheorie entspricht ersterem die extradiegetische, letzterem die intradiegetische Ebene. Insofern sei es erlaubt, im folgenden von einem „extradiegetischem“ (Ich ersten Grades) und „intradiegetischem“ Ich (Ich zweiten Grades) zu sprechen. Das extradiegetische Ich vertritt wie etwa in der Komödie des Terenz die Stimme des Autors unter der Maske eines Schauspielers; das intradiegetische Ich ist dabei mit den Akteuren selbst zu vergleichen. Das extradiegetische Ich kündigt an, von der Klage eines Schwans zu berichten, und wendet sich an eine zumindest teilweise (im Lateinischen taucht die männliche Person bei Sammelnamen immer dann auf, wenn mindestens ein Teil maskulin ist), vermutlich aber ausschließlich männliche Gruppe von Jugendlichen (da jenerzeit ein Chor entweder aus ausschließlich Frauen oder Männern bestand), die er anfangs *filii*, am Ende aber auch *agmina avium* nennt. Zusammen ergeben die Informationen, daß es sich um eine Gruppe von „Vögeln“ handelt, deren Führer – das extradiegetische Ich – ebenfalls ein Vogel sein muß, wenn es die Gruppe mit *filii* anreden kann. Unklar ist die Personenverteilung in 7a und damit folgerichtig auch in 6a–b: Überliefert ist sowohl *dum cogitare*, also: *während/solange ich überlegte* als auch *dum cogitaret* (*solange er überlegte*). Übersetzungen entschließen sich, hier dem Schwan die Stimme zu geben und wie *dum cogitaret* mit *während/solange er überlegte* zu übersetzen. Im ersten Fall aber, dem ich folgen werde, bedeutet dies, daß nicht der Schwan, sondern das extradiegetische Ich etwas überlegt. Dies kann aber nur der Aufruf an die Sterne sein, dem Schwan zu Hilfe zu kommen (oder was auch immer zu machen); und damit sind 6a–b nicht Teil der Schwanenklage, sondern des extradiegetischen Ichs. Im anderen Fall wäre der Aufbau bedeutend leichter: Anfangs stünde die Ankündigung des extradiegetischen Ichs, von dem Gesang eines Schwans zu berichten; dieser geht bis 6b, worauf das extradiegetische Ich die Erzählung beendet und den Chor zum Preis eines Königs aufruft. Im ersten Fall – den ich annehme – wäre der Aufbau vielschichtiger, denn das extradiegetische Ich nähme dann Anteil am Leiden des intradiegetischen Ichs mit dem sich nicht erfüllenden Wunsch die Sterne zu Hilfe zu rufen, referiert also nicht nur den Gesang, sondern sieht den Schwan sozusagen direkt vor sich und möchte eingreifen. Damit aber offenbart sich das extradiegetische Ich selber als ohnmächtig, denn nicht die Sterne greifen ein, sondern die Morgenröte selbst, unerwartet für den Erzähler, löst das Problem. Das Geschlecht des

extradiegetischen Ichs bleibt im Dunkel: *cogitare* *tacita* kann entweder (=Nominativ Singular) bedeuten, daß es sich um ein weibliches Ich handelt, das schweigt, kann aber auch (Akkusativ Plural: mit *haec*) auf unausgesprochene Gedanken hinweisen. Und auch das des intradiegetischen Ichs entpuppt sich als zwiegestaltig: Vom extradiegetischen Ich als männlich und Schwan (*cygnus*) bezeichnet, empfindet es sich selbst als weiblich und schwacher Vogel (*avicula*). Das ist nur oberflächlich eine grammatische Folgeerscheinung der Tatsache, daß *cygnus* im Lateinischen männlich, *avicula* von dem die folgenden Verben abhängig sind weiblich ist. Der Dichter hätte gleich am Anfang eine Reihe weiblicher Vögel zur Auswahl gehabt, denen er auch diese Worte in den Mund hätte legen können; vornehmlich natürlich entweder *columba*/Taube oder *aquila*/Adler. Die Tatsache deswegen, daß über lange Passagen auf das weibliche Geschlecht Wert gelegt wird, obwohl dies grammatisch keinesfalls nötig ist, zeigt, daß es dem Verfasser auf genau diese Endung angekommen sein muß. Das Ich muß seine Ohnmächtigkeit deshalb artikulieren wollen, indem es sein Geschlecht wechselt, hin und zurück. Dies ist für eine Interpretation natürlich besonders reizvoll, denn das weibliche Geschlecht wird damit als ein lediglich gefühltes bestimmt, da sowohl der Chor aus Männern besteht wie der *cygnus* ein männlicher Vogel ist. Das Geschlecht des Sprechers ist also als wählbar gekennzeichnet, da es sich um das grammatische, nicht geschlechtliche handelt. Diese Wahl bedingt dann die durch Konventionen festgelegten Gefühle des Sprechers: weibliche sind es auf dem Meer, männliche auf dem Festland. Weiblich ist – aus der Perspektive des 9. Jh.s – die Ohnmacht des Schwans und schon vorher seine Anfälligkeit gegenüber der Verführung, aufs hohe Meer hinausgeflogen zu sein. Und es ist nicht die männliche Sonne, auch nicht der herbeigesehnte Orion, sondern mit der Morgenröte eine weibliche Himmelserscheinung, die Sympathie mit dem erschöpften Wesen zeigt und es wieder stärkt. Es singt also ein vom Geschlecht her unklarer Vorsänger (das extradiegetische Ich) mit einem männlichen Chor ein Lied, das die Klage einer vom gefühlten Geschlecht (Gender) weiblichen, vom sexuellen Geschlecht (*sexus*) männlichen Gestalt (das intradiegetische Ich) vorträgt. Das intradiegetische Ich erweist sich als ohnmächtig, Hilfe kommt ihm aber nicht von dem durchaus willigen, aber um die Zusammenhänge nichtwissenden extradiegetischen Ich, sondern offensichtlich vom „großen König“, dem am Ende für seine Hilfe Dank gesagt wird. Unnötig zu erwähnen, daß dieses „männliche Prinzip“, der große König, identisch ist mit dem christlichen Gott (und damit der Abschluß einer Doxologie gleichkommt). Nicht ganz ausgeschlossen ist es aber, daß die sich erhebende Aurora als weibliches Prinzip und damit als Muttergottes eingeführt wird (Maria als Schutz der Seefahrer in Stürmen). Und auch auf elementa-

rer Ebene kann man die Geschlechtlichkeit des Gedichtes wiederfinden: der (erst männliche) *cycnus/Schwan* verließ das harte, trockene Land (das Prinzip des Männlichen), um sich ohnmächtig auf dem unsteten Meer (dem Prinzip des Weiblichen) wiederzufinden; die weibliche *avicula* klagt in der (weiblichen) Nacht, und erst die *aurora/Morgenröte* läßt ihr wieder Heilung zuteil werden. Sie aber bringt den (männlichen) Tag, und so kehrt der Vogel wieder zurück ins männliche Gefilde, das trockene Land.

Eine andere, nicht ganz abwegige Methode des Textverständnisses eröffnet die Rezeptionstheorie: Möglicherweise ist der Autor des Gedichtes hochgebildet, und als solcher dürfte er – auch wenn diese im Schulunterricht weniger gebräuchlich waren als etwa Horaz' *Satiren* – die *Oden* des Horaz gekannt haben. Ode 4,2 (*Pindarum quisquis studet aemulari*) könnte einen Verständnishorizont der Schwanenklage öffnen, der bisher nicht erschlossen wurde: Horaz behauptet, wer auch immer den Stil des Pindar imitieren wolle, würde abstürzen wie einst der Daedalus-Sohn Ikarus. Ihn vergleicht er mit einem Schwan, der in die hohen Wolken aufsteigt, während er sich selber mit einer Biene vergleichen möchte. An den Adressaten gewendet, lobt er dessen panegyrische Fähigkeiten zum Lobe des Augustus; er selber wolle dem Princeps dagegen angemessen und bescheiden opfern. Pindar selbst ist für den Verfasser der Schwanenklage natürlich nur ein Name, aber aus Horaz' Schilderung muß er schließen, daß der Grieche noch gewagter, noch komplizierter geschrieben hatte als der Römer. Ähnliche Wortjunktur und Bilder scheinen durchaus vorzuliegen: Dem *ceratis ope Daedalea* | *nititur pennis* / er müht sich mit wächsernen Federn, die Werk des Daedalus sind (Od. 4,2,2–3) steht *pennis soluta ... inniti* / mit den (bzw. auf die) Federn ohnmächtig ... stützen entgegen; dem *iam agebatur inter alta et consueta nubium sidera* / schon wurde er getragen unter die hohen und an die Wolken gewöhnten Sterne das *quotiens in altis* | *nubium tractus* / sooft er in die hohen Züge der Wolken... (Od. 4,2,26–27) des pindarischen Schwanes bei Horaz. Dann die Bilder: Der Nachahmer des Pindar stürzt, wie Ikarus, ins Meer; Horaz zieht es vor, wie eine Biene am Ufer des Tiber Blumen zu suchen. In der Schwanenklage droht dem Vogel der Absturz oder treibt er bereits im Meer, und es reut ihn jetzt, die *florigera/blumentragenden Gefilde* verlassen zu haben. Aber noch mehr: Horaz erwähnt Pindars Wortneuschöpfungen (Od. 4,2,10–11: *nova verba devolvit* / er hat neue Worte herabgewälzt), und genau so eine relativ kühne Neuschöpfung ist das *alatizo* des Schwans, welches entweder – von einem griechischen Verb abgeleitet – „mit Salzwasser benetzen“ bedeutet (dann schwimmt der Schwan), oder auf die Schwingen (*alae*) des Schwans anspielt (dann fliegt er ganz dicht über der Wasseroberfläche). Horaz endet sein Gedicht mit dem Lob

auf den Herrscher, und so tut es die Schwanenklage. Dazu kommt die Form des mittelalterlichen Gedichtes: Als Sequenz steht es dem volkssprachlichen Lai, aber auch den pindarischen Oden der Antike zur Seite: eine ganz neue, wirklich lyrische Gedichtform, bei der von Strophe zu Strophe, aber stets korrespondierend, jeweils wechselnde Metra verwirklicht werden.

So könnte das Gedicht der Bericht über den sein, der auf Art Pindars zu dichten versuchte, aber wie von Horaz prophezeit, abstürzte und sich erst mit dem Morgengrauen darauf besann, doch wieder auf das Festland zurückzukehren. Das hat durchaus eine christliche Komponente und wäre als Rezeption des Horazgedichtes nicht undenkbar. Im Sinne der *vanitas* sind Erkenntnisstreben, ausufernde Experimente und die Suche im Dunkel der Unkenntnis (Nacht) verwerflich, dagegen soll der Mensch das Lob Gottes preisen (*Regi magno sit gloria*). Eine solche Lesart der Schwanenklage wäre ein Hinweis dafür, daß – wie die vierte Ekloge Vergils, die als Prophezeiung von Jesu Geburt interpretiert wurde – auch die Oden des Horaz im Sinne einer christlichen Heilslehre uminterpretiert wurden und damit die Ode 4,2 für den Rezipienten des 9. Jh.s als Absage an die *Vanitas* heidnischer Dichter gelesen wurde, die (*Od.* 4,2,13–14) *seu deos regesque canit, deorum | sanguinem / ob er Götter besingt oder Könige, der Götter Blut*. Es wäre aber auch eine poetische Reflektion: Eben die Form, die das Gedicht prägt, wird von ihrem Verfasser als Versuch, pindarische Poesie zu schreiben, problematisiert. Im Gedicht selbst steckt seine Selbstkritik, über die von den klassischen, lateinischen Vorbildern gesteckten Grenzen hinausgegangen zu sein.

Keine der eben vorgestellten Interpretationen ist bisher vertreten worden, und dies aus gewissen Gründen: beim Text handelt es sich um ein im Gottesdienst verwendetes Lied, das in einen bestimmten Kontext eingebunden ist und somit weniger als Zeichen autonomer Schöpfung gedeutet werden will (daß das eine das andere nicht ausschließt, soll hier nur kurz erwähnt werden). Wohl aber wurde der Text aus der Perspektive einer modernen Quellenforschung interpretiert, die aus Vorhandenem auf Verlorenes rückschließen möchte. Grundlage hierzu ist die in den Troparien überlieferte Melodie: Sie unterscheidet sich auffällig von der sonst für liturgische Texte maßgeblichen gregorianischen Musik und weist gewisse Ähnlichkeiten zum volkssprachlichen, säkularen Lai auf. Auch sind das Bild des Schwanes, die zentrale Bedeutung der unerbittlichen Natur, das Fehlen aller direkten Bezüge auf Neues und Altes Testament oder deren Exegese starke Indizien, daß der Text ursprünglich aus einer anderen Gedankenwelt kam als der christlichen. Dies wies, nach Bruno Stäblein, darauf hin, daß es sich um Reste eines germanischen *planctus* handle (also eines

Klageliedes um einen verstorbenen König: *regi magno*), der im späten 9. oder frühen 10. Jh. zu liturgischen Zwecken umgeschrieben worden sei, aber seinen eigentlichen Charakter nicht ganz habe verlieren können. Wie ähnlich auch für das (in dieselbe Zeit datierbare) *Waltharius*-Epos angenommen, könne man also aus der Schwanenklage Züge vorchristlicher, germanischer Literatur rekonstruieren. Der Musikforscher Bruno Stäblein (1895–1978) widmete sich vor allem der einstimmigen Tropalmusik des Mittelalters und darf so als Autorität gelten, was den Charakter der Musik eines *planctus* betrifft. Weniger gilt dies für den Bezug zu literarischen und außerliterarischen Quellen, und so hat seine These außerhalb Deutschlands wenig Anklang gefunden. Vielleicht zu Unrecht: Zentrale Elemente der heidnischen Schnitzkunst Skandinaviens, die durch die Osebergfunde gut bekannt sind und etwa auf Nordeuropa wie England einen großen Einfluß ausübten, fänden sich hier wieder. Fabeltiere etwa, die zu einer Acht gebogen sind, hätten im Schwan ein natürliches Vorbild; auch – die nötige Vorbildung vorausgesetzt – findet sich im Sternbild Orion, dem mythologischen Jäger, ein Pendant zum keltischen Jagdgott Cernunnus, dem mit Hirschhörnern ausgestatteten Mischwesen, das noch Shakespeare kannte. Die Ursprünge der Schwanenklage könnten so in Ostengland zu suchen sein, welches im 9. Jh. zunehmend von Dänemark dominiert wurde.

Die Mehrzahl der modernen Mittellateiner ist solchen Spekulationen gegenüber skeptisch und versucht, dem Text einen eher erwartbaren, historisch nicht überraschenden Sinn abzugewinnen. Hans Spanke etwa hält eine christliche Interpretation aufgrund Ähnlichkeiten zu anderen liturgischen Sequenzen und der vorhandenen Doxologie (*regi magno sit gloria*) für gegeben; Peter Godmann fügt diesen Argumenten auch den Anfang der Sequenz hinzu: den Anruf an die *fili* – einem anzunehmenden Chor von Mönchen. Eine denkbare Erklärung wäre, daß die Klage des Schwans eine Allegorie auf das Gleichnis vom „verlorenen Sohn“ sein könnte: So wie jener in der Fremde leidet und reumütig zum Vater zurückkehrt, so ergeht es ja auch dem Schwan. Problematisch bleibt hier aber, daß es nicht der Schwan selbst ist, dem die Rückkehr gelingt, sondern ihm die Natur, der Morgen, erst die Kräfte hierzu verleiht; und für diese Wendung gibt es im Gleichnis des Verlorenen Sohnes keine Vorlage. Und die Verwendung gerade des Schwans bedürfte immer noch einer Erklärung: Woher dieses Interesse an der Wildheit der Natur zur Verkleidung eines originär christlichen Gedankengangs? Aber auch hier stellt die bildende Kunst Parallelen bereit in den sogenannten „irischen Hochkreuzen“: sie weisen ebenfalls – christlich nicht erklärbare – Tier- und Jagdszenen auf und waren bis nach Nordfrankreich verbreitet. Irgendwo hier

also, zwischen Nordfrankreich und Ostengland, muß man den Verfasser der Schwanenklage suchen.

III. Die Realien

Wenn also letztlich kein sicheres Verständnis zu gewinnen ist, sollte man den Blick darauf lenken, was denn zumindest eine bestimmte Zeit des Mittelalters selbst unter dem Text verstanden hat. Und hierzu hilft eine Glosse, die ihn erklärt als *allegoria ac de cygno ad lapsum hominis* / *Allegorie, über den Schwan bezogen auf den Sündenfall des Menschen*. In der Tat läßt sich die Sequenz als eine solche Allegorie erklären. Zuerst einmal sei bemerkt, daß die Seele des Menschen als Vogel dem 9. Jh. (unter anderem) bekannt war aus der jenerzeit geläufigen Version der „Eulalia“-Heiligenvita, die sogar um die Jahre 881/82 zu einer nordfranzösischen Sequenz in der Volkssprache verdichtet wurde: Die Seele fliegt dort in Gestalt einer weißen Taube aus dem Mund der Märtyrerin heraus. Daß der *Planctus Cygni* nun nicht irgendeinen Vogel, etwa die Taube (*columba*) oder den Adler (*aquila*), sondern den Schwan (*cygnus*) nennt, mag durchaus mit seinem Geschlecht zusammenhängen: von allen ausgezeichneten Vögeln ist nur er maskulin. Daß der Mensch das Paradies verlassen habe, um sich aufs Meer der sterblichen Welt zu begeben, ist nun unmittelbar einsichtig. Wie aber erklärt sich dann das wiederholte weibliche Geschlecht des Vogels? Dies führt zur Form des Gedichtes, zum Ursprung der sogenannten Sequenz zurück: Wie Notker Balbulus, ihr Meister, am Ende des 9. Jh.s erklärt, sei die Sequenz entstanden als Melisma auf den Ton -a am Ende des Halleluia. Dies ist nun auch der Grund, warum so viele Wörter entweder im Singular-Feminin oder im Neutrum-Plural stehen: Es war einfach ein formaler Zwang in dieser frühen Periode der Sequenz, möglichst am Versende mit dem -a des Halleluia übereinzufallen.

In jedem Fall haben die Nutzer der Sequenz diese als eine „typische“ empfunden, sogar als eine ursprüngliche. Eine offensichtlich noch vor Notger Balbulus datierbare Sequenz (*Concelebremus sacram*, AH Nr. 16) des Klosters St. Martial (Frankreich, Aquitanien) enthielt am Versende Schlüsselbegriffe, die auf die Himmelfahrt dieses Heiligen hinwiesen und auch im Schwanengesang an markanter Stelle auftauchten: *arida* / *trockene*, *florigera* / *blumentragende*. Am Beispiel des Heiligen Martial sollte gezeigt werden, daß das irdische Leben „trocken“ und erbärmlich, das himmlische dagegen „blumentragend“ und herrlich sei. Nicht ausgeschlossen, daß auch die Schwanenklage auf Entfernung vom

Himmel (blumentragendes Festland), Ausgesetztsein im Diesseits (Meer) und Rückkehr in den Schoß Gottes ursprünglich anspielte.

Aber einem Hörer der Sequenz dürfte sich diese Beziehung nicht erschlossen haben. Dabei mag die Tatsache eine Rolle gespielt haben, daß die Lateinkenntnisse der Sänger eher beschränkt gewesen sein dürften und sie lediglich die Übereinstimmung der Wörter mit der Schwanenklage bemerkten. Die Sonderstellung fiel erst dem auf, der durch eine immer wachsende Anzahl von typischen Sequenzen darin feinfühler wurde, aber dies konnte Jahrhunderte dauern; vielleicht bis ins Hohe Mittelalter.

Deswegen hat die Sequenz auf den vereinsamten Schwan wohl ein Nachspiel, und das führt wiederum zurück auf die Rezeptionstheorie: In den *Carmina Burana*, Nr. 130, findet sich folgendes Gedicht, wohl aus dem 13. Jh.; es ist in der Forschung schon als Kandidat für eine Parodie der besprochenen Sequenz gehandelt worden:

*Olim lacus colueram,
olim pulcher exstiteram,
dum cygnus ego fueram.*

Miser, miser!

modo niger 5

et ustus fortiter!

*Girat, regirat garcifer;
me rogos urit fortiter;
propinat me nunc dapifer.*

Miser, miser! 10

modo niger

et ustus fortiter!

*Nunc in scutella iaceo,
et volitare nequeo;
dentes frendentes video.*

15

Miser, miser!

modo niger

et ustus fortiter!

Einst bewohnte ich die Seen, einst war ich schön, als ich noch ein Schwan war. Ich armer, ich armer, nun bin ich schwarz (5) und stark gebraten! / Er dreht mich und er dreht mich wieder, der Küchendiener. Mich brennt stark das Feuer; bald bringt mich auf den Tisch der Kellner. Ich armer, ich armer, (10) nun bin ich schwarz und stark gebraten! / Nun liege ich auf dem Teller und kann nicht mehr fliegen. Ich sehe schon die knirschenden Zähne. (15) Ich armer, ich armer, nun bin ich schwarz und stark gebraten!

Text:

Paul Klopsch, *Lateinische Lyrik des Mittelalters*, lat./dt., Stuttgart, 1985, S.–212217 (Text nach: *Analecta Hymnica* 7, Nr. 230)

Carmina Burana, lat./dt. C. Fischer, H. Kuhn, G. Bernt, München, 1991 (Text nach: *Carmina Burana*, B. Bischoff, Heidelberg, 1930–1970)

Literatur:

P. Goodman, *Latin Poetry of the Carolingian Renaissance*, Oklahoma, 1985 (hier: S. 322–325)

A. M. Kinghorn, *The Swan in Legend and Literature*, in: *Neophilologus* 78,4 (1994), S. 519

P. Klopsch, *Die Mittellateinische Lyrik*, in: *Lyrik des Mittelalters*, Hrsg. H. Bergner, P. Klopsch (u.a.), Bd. 1, Stuttgart, 1983, S. 19–196

H. Spanke, *Rezension: Carmina Burana*, in: *Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie* (1943), Sp. 35–46 (CB 130 sei Parodie auf Planctus Cycni: Sp. 44)

B. Stäblein, *Die Schwanenklage: Zum Problem Lai-Planctus-Sequenz*, in: *Festschrift für K. G. Fellerer*, Hrsg. H. Hüsch, Regensburg 1962, S. 491–502

J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, CUP Archive, 1986, S. 110–114

J. Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung, Ein Handbuch, Bd. 1: Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Berlin, 1964

ROSVITA VON GANDERSHEIM

(ca. 935 – ca.975)

In Historiam intemeratae dei Genetricis praefatio:

<i>Unica spes mundi, dominatrix inclita caeli, sancta parens regis, lucida stella maris, quae pariens mundo restaurasti pia virgo vitam, quam virgo perdiderat vetula, tu dignare tuae famulae clementer adesse</i>	5
<i>Hrosvithae votis carminulisque novis, Quae tibi femineae studio famulante Camenae iam supplex modulis succino dactylicis, exoptans vel summatim attingere saltem laudis particulam, Virgo, tuae minimam, ortus atque tui primordia clara beati necnon regalem pangere progeniem.</i>	10
<i>Hoc tamen agnosco fragiles excedere vires, laudibus ut tentem te meritis canere, digne pro meritis quam totus non canit orbis, quaeque super laudes angelicas renites:</i>	15
<i>Hinc, quia virgineo portasti ventre puella inclusum, cuncta qui regit imperio. Olim sed stultum fari qui iussit asellum in laudem sancti nominis ille sui</i>	20
<i>teque per angelicum fecit, virguncula, verbum de sancto digne Flamine concipere, atque suae prolis matrem sine sorde pudoris effecit, cunctis dissimilem meritis,</i>	25
<i>si placet, ipse meam potis est dissolvere linguam et cor rore suae tangere gratiolae, quo praestante suae mitis dono pietatis grata sibi pangam, te quoque, Virgo, canam, ne comes ingratum condemner iure pigellis, quos piget Altithrono psallere pro modulo,</i>	30

*sed mage purpureum laudare perenniter agnum
promerear, turmis addita virgineis.*

(Vorwort zur Geschichte der lauterer Mutter Gottes:)

Einzig Hoffnung der Welt, berühmte Herrin des Himmels, heilige Gebährerin des Königs, leuchtender Stern des Meeres, die du als fromme Jungfrau gebährend der Welt das Leben zurückgabst, welches die alte Jungfrau zerstört hatte; wolle du es für würdig halten, deiner Dienerin beizustehen, (5) der Hrosvitha, bei ihren neuen Gebeten und Liedlein. (Lieder), welche ich dir, wobei der Eifer (studium) einer weiblichen Camena (=Verskunst) dienlich ist, nun demütig singe mit daktylischen Verslein, ich, die ich hoffe auch nur wenigstens im Allgemeinen einen ganz winzigen Teil deines Lobes, Jungfrau, zu berühren (=schildern), (10) und sowohl die berühmten Anfänge deiner seligen Geburt als auch die königliche Abkunft zu verkünden. Dies aber erkenne ich, daß es die schwachen Kräfte übersteigt, daß/wenn ich versuche, dich mit verdienten Lobliedern zu besingen, welche der ganze Erdkreis nicht würdig für ihre Verdienste (meritis) besingt, (15) die du hellstehst noch über das Engelslob hinaus: Daher, weil du als Mädchen in jungfräulichem Bauch jenen eingeschlossen trugst, der alles mit seiner Herrschaft regiert. Der aber, der einst befahl dem dummen Esel zu sprechen, jener zum Lob seines eigenen heiligen Namens, (20) und der bewirkte, daß du Mädchen, durch sein Engelswort würdig aus dem heiligen Atem (Spiritus) empfindest, und der (dich) zur Mutter seines Kindes schuf ohne den Schmutz der Scham, als eine allen Verdiensten unterschiedene, der, wenn es (ihm) gefällt, ist selbst in der Lage, meine Zunge zu lösen (25) und mein Herz mit dem Tau seiner Gnade zu berühren; und wenn er die Gabe seiner milden Frömmigkeit schenkt, dann werde ich ihm (sibi) Dankbares verkünden und auch dich, Jungfrau, besingen, damit ich nicht zurecht verdammt werde als Gefährte bei den danklosen Trägen (pigellus=mittellateinisches Wort, abgeleitet von „pigrum“ nicht von „piget“), welche es verdrießt (piget, cf. vorher: pigellis) zu singen nach dem Vers für den Hochthronenden (=Gott, so mehrfach verwendet), (30) sondern auf daß ich es eher verdiene, ewig das purpurrote Lamm zu loben, hinzugefügt zu den jungfräulichen Scharen.

I. Die erfundene Frau

Das poetische Werk der Rosvita (=Hrosvita u.a.) von Gandersheim ist in drei Abteilungen bücherweise gegliedert: Im ersten Buch stehen verschiedene Heili-

genviten, zumeist in leoninischen Hexametern geschrieben; im zweiten Buch finden sich die sogenannten Dramen oder auch dramatischen Dialoge (für welche Rosvita vor allem berühmt ist); im dritten Buch schließlich die *Vita Ottonis* und die *Primordia coenobii Gandershemensis*, Hexameterepen auf das Leben Otto I. bzw. die Entwicklung des Nonnenklosters von Gandersheim. Der Name der Hrosvitha soll, nach ihren eigenen Angaben, eine deutsche Form des lateinischen *clamor validus* sein, ob dies nun mit Jacob Grimm als *hruod-suind* (starker Klang/Stimme) oder nach Karl Langosch mit *hrot-swith*, „ruhmstark“, gedeutet werden soll. Möglicherweise lebte sie von ca. 935 bis über 973 hinaus; vielleicht war sie auch keine strenge Nonne, sondern Kanonisse: eine nach der *institutio sanctimonialium* 816 geschaffene Ausnahmestellung, die mehr Freiheiten (etwa den Besitz von Gütern oder Dienern) genoß.

Aber gab es diese Rosvita von Gandersheim überhaupt? Das ist keine unzulässige Frage bei Autoren, deren Werk so mager überliefert ist wie das der ersten Dichterin aus Deutschland, eine der wenigen herausragenden Dichterinnen in lateinischer Sprache überhaupt. Lange war sie vergessen, und veröffentlicht wurde ihr Werk erst 1501 von Conrad Celtis; sogleich wurde sie nun gepriesen als deutsche Muse (darunter von Caritas Pirckheimer, einer gebildeten Klarissin), aber auch als Zeichen deutscher Größe. Eine Zeitlang wurde sie dann identifiziert mit einer Rosvita, Äbtissin von Gandersheim zwischen 923–933; aber das paßt nicht mit den biographischen Daten zusammen, die sich aus ihren Gedichten ermitteln lassen. Celtis stützte sich für seine Edition nur auf ein einziges Manuskript, den heutigen *Monacensis Latinus Clm 14485* (einst: *S. Emmerammi § CVIII*), das – so wie es uns heute vorliegt – auch nicht all jene Werke aufweist, die von Celtis gedruckt wurden. So kam 1867 – die Schlacht von Königgrätz am 03.07.1866 war noch in frischer Erinnerung – der Österreicher Joseph Aschbach zum Schluß (*Roswitha und Conrad Celtes*, Wien, 1868), es handele sich um eine dreiste Fälschung, die nur dem deutschen Nationalbewußtsein, wie es von den frühen Humanisten propagiert wurde, helfen sollte. Rosvita könne überhaupt nicht gelebt haben, da einer Frau im 10. Jh. gar nicht der psychologische Einblick in die von ihr geschilderten Gegenstände (in den Dramen eben erotische Verhältnisse) unterstellt werden könne, ja, da eine Frau zu jener Zeit unmöglich so gut Latein hätte schreiben können, wie es im Werk Rosvitas zutage tritt.

Doch passen Themen und Gedankenwelt der vermeintlichen Fälschung überhaupt zu einem „Mann“ als Fälscher? Wer anders würde die Jungfräulichkeit so preisen als eine Nonne, wer sich einer Äbtissin unterwerfen als eine solche? Wenn es aber denn wirklich eine Frau war, dann, so kann man schließen (etwa Alfred Tamerl, der mit der Phantomzeitspekulation H. Illigs sympathisiert),

dürfte es jedoch zumindest keine Frau des 10. Jh.s gewesen sein: für diese Zeit denke die Dichterin viel zu modern. Folglich müsse es eine Frau aus der Zeit des Humanismus, der Zeit von Conrad Celtis gewesen sein. Als Fälscherin kommt damit jene Caritas Pirckheimer in Frage. Eine Reihe von Gründen können in der Tat hierfür ins Feld geführt werden: Pirckheimer (1467–1532) war sowohl humanistisch ausgebildet als auch, seit 1483, im Nürnberger Konvent der Klarissen, wo sie die Bibliothek reorganisierte und 1503 zur Äbtissin gewählt wurde. Celtis widmete ihr seine Edition von Rosvitas Werken, und in ihrem Interesse konnte es wohl gelegen sein, Beweise für die weibliche, hohe Bildung in eine frühe, nationalträchtige Vorzeit zu verlegen.

Aber so schlecht ist Rosvita nun wieder auch nicht überliefert: Man kennt immerhin zwei Abschriften des Kodex: Den *Pommersfeldensis* 2883 von 1494 und den *Monacensis Latinus Clm 2552* (früher: *Alderspacensis* 22) aus dem 12. Jh. Hiervon mag der *Pommersfeldensis* – eine Abschrift des *Monacensis* 14485 von Theodericus Greesemund – noch in Zusammenhang mit einer möglichen Fälschung des Celtis stehen, nicht aber der eindeutig frühere *Monacensis Latinus Clm 2552*; ärgerlich ist nur, daß letzterer alleine ein einziges Drama der Rosvita, den *Gallicanus*, überliefert. 1922 aber wurde von Goswin Frenken ein weiterer Codex, der *Coloniensis* W 101 aus dem 12. Jh., entdeckt; immerhin hat er die ersten vier dramatischen Dialoge (*Gallicanus*, *Dulcitius*, *Callimachus*, *Abraham*) und zeugt damit von Rosvita zumindest in diesem Teil. Damit schien die These von Aschbach widerlegt: zumindest die Dramen waren aus dem Mittelalter und keine humanistische Fälschung. Aber gilt das auch für die übrigen Stoffe, ja, vor allem: gilt dies für die *Primordia*, welche lediglich durch den Druck von 1501 und dann erst wieder in Abschriften aus dem 17.–18. Jh. belegt sind? Immerhin läßt sich der *Codex Monacensis* 14485 paläographisch untersuchen: Zwar ist sein Material Pergament und enthält damit kein Wasserzeichen, mit dem man die Papiercodices seit ihrem Gebrauch (also seit dem 12. Jh.) ziemlich sicher datieren kann, aber das Schriftbild läßt doch einigermaßen darauf schließen, daß er wirklich im 10. Jh. entstanden sein muß. Könnte dies denn nicht von einem Fälscher imitiert worden sein? Schwer, aber einem Humanisten wie Conrad Celtis sicherlich nicht unmöglich. Man müßte deswegen – was bisher nicht geschehen ist – eine Materialuntersuchung vornehmen und hätte so Sicherheit über das Alter des Pergaments; aber dies ist bei der sehr akademischen Frage doch ein zu hoher Aufwand, und, ob hierüber auch über das Alter der Tinte Aufschluß gewonnen werden kann (denn ein Fälscher könnte sich ja theoretisch älteren Pergaments bedienen), weiß ich nicht zu sagen.

Es wäre also bequemer, Rosvita eine Realität zuzugestehen. Dafür müßten sich Argumente finden, die sie gerade in ihr Jahrhundert einordnen, gerade das Anachronistische, das man ihrer Person unterstellt, auflösen als Vorurteil gegenüber einer Zeit, die sehr wohl unter bestimmten Bedingungen jene Weltlichkeit, jene Individualität hervorbringen konnte, die man sich so schwer vorstellen konnte.

II. Die öffentliche Frau

Die *Historia intemeratae Dei genetricis*, die hier durch ein kurzes Gedicht eingeleitet wird, ist die poetische Bearbeitung einer Heiligenvita, wie es schon seit dem 6. Jh. (Venantius Fortunatus' *Vita Martini*) üblich war. Ihre Quelle nennt Rosvita auch offen: Es handele sich um eine Schrift, die sie unter dem Namen des Heiligen Jacob geschrieben gelesen habe (*quam scriptam repperii sub nomine Sancti Iacobis, fratris domini / die ich als unter dem Namen des St. Jakob geschrieben, des Bruders des Herren, fand*). Gemeint ist der sogenannte „Herrenbruder“ Jakob, der Santiago der Spanier, unter dessen Namen das *Protoevangelium* des Iacobus erhalten ist. Es ist wohl die älteste der apokryphen Schriften, die zuerst in Griechisch erhalten, dann aber in viele Sprachen übersetzt wurde, und es erzählt von Mariä Geburt bis zu Jesu Flucht nach Ägypten. Rosvitas spezielle, lateinische Quelle muß eine längere, spätere Version sein, denn sie weiß noch von Taten Jesu in Ägypten, aber es handelt sich nicht um einen außerordentlich seltenen Text, sondern vielmehr um einen beliebten und viel gelesenen. Ausgerechnet dieses Gedicht Rosvitas ist auch in einem Manuskript (*Codex Clagenfurtensis Perg. HS. 44: Legenda Mariae*) aus dem 11. Jh. erhalten und zeugt wiederum von der Existenz der Dichterin. Ihre Hexameterversion umfaßt 903 Verse, also ein wenig mehr als ein typisches Buch eines antiken Heldenepos, und wiederum damit: nichts Außergewöhnliches. Bei diesen handelt es sich um sog. leoninische Hexameter, deren Mitte des Verses mit dem Ende des Verses reimt: auch dies ist gewöhnlich für die Zeit.

Allerdings hat Rosvitas Dichtung nicht jenes Niveau, das etwa ein Marbod von Rennes (im nächsten Kapitel besprochen) ein Jahrhundert später erreichen sollte. Die leoninischen Distichen des vorliegenden Gedichtes sind nicht in der strengen Form verfaßt, in der jeweils die Penthemimeres mit dem Versende reimt, geschweige denn in einer noch raffinierteren (wie bei Marbod von Rennes), sondern in einer relativ offenen, die auch Reim in der Hepthemimeres zuläßt (etwa v. 13 *fragiles/vires*) und häufig nur einsilbigen, nicht zweisilbigen Reim benutzt.

Manchmal scheint der Reim sogar ganz zu fehlen (*Vitam, quam virgo perdiderat vetula*), müßte zumindest dialektal „a“ zu „o“ vokaliert werden, oder wird offensichtlich durch Alliteration ersetzt. Möglich ist auch, daß sich die Penthemimeres des Hexameters mit dem Versende des folgenden Pentameters, das Versende des Hexameters mit der Penthemimeres des Pentameters kreuzweise reimen (v. 17–18: *virgineo/imperio; puella/cuncta*). Auffällig ist noch, daß an gewissen Positionen, etwa der Mittelzäsur im Pentameter (nach der Penthemimeres) Hiat eintreten kann (dh. nicht, wie üblich, Vokale bzw. Vokal +m am Wortende mit dem Vokal bzw. h+Vokal des nächsten Wortes verschliffen als nur ein Vokal gelesen werden; Beispiel: v. 9 *summatim attingere*). Daß ein eigentlich kurzer Vokal gelängt werden kann, wenn er an der Penthemimeres auftritt, ist zwar ein Phänomen mittellateinischer Dichtung (die Pause der Zäsur wird mitgemessen), dennoch wird diese Freiheit gewöhnlich gemieden, während Rosvita von ihr häufig Gebrauch macht (etwa v. 18: *cuncta*). Aber all dies ist keine Außergewöhnlichkeit für das 10. Jh. und fällt nur auf, wenn man es mit dem hohen Standart vergleicht, der erst später geschaffen wird.

Grundsätzlich wurden Heiligenviten in Prosa verfaßt, um am „Geburtstag“ des Heiligen in der klösterlichen Gemeinschaft vorgelesen zu werden; dabei bedeutet der „Geburtstag“ konkret den Sterbetag des Heiligen, da mit ihm ja die neue Geburt im Himmel begönne. Die Tradition ist auch im Lateinischen sehr alt und begann mit Hieronymus' Übersetzungen der *Vita Pauli eremitae* und *Vita Malchi captivi*. In Versen hingegen wurden die Viten umgeschrieben, um dem einzelnen Mönch die Möglichkeit zu geben, nach Lesung der Vita in der Gemeinschaft noch – sozusagen auf höherem Niveau – abgesondert über den Inhalt der Botschaft zu meditieren, sofern er jedenfalls in der Lage war, das anspruchsvollere Latein einer Dichtung zu verstehen. Die Verse konnten auch als Repräsentation eines bestimmten Klosters in Umlauf gesetzt werden, um dessen Ruf als Hort der (geistlichen) Bildung zu stützen. Letzteres mag die Intention der Rosvita gewesen sein: nicht der Nonnengemeinschaft einen Gebrauchstext zu liefern, auch nicht der einzelnen Nonne, sondern für ihr Kloster Gandersheim einen Text abzuliefern, der dieses in ein außergewöhnlich bildungsfreundliches Licht setzt. Hierfür spricht auch ihr Gedicht über den Ursprung des Klosters Gandersheim, das nur eine einzige Absicht gehabt haben kann, jene nämlich, den Ruf des Klosters zu fördern. Daß ihr dies nicht gelungen ist, davon zeugt die spärliche Überlieferung, und es muß Gründe dafür gegeben haben.

Lag es an dem Geschlecht der Dichterin, daß ihre Texte so wenig beachtet wurden? Das ist wenig wahrscheinlich, denn gerade weibliche Bildung galt – als Kuriosum allerdings – in der Tradition lateinischer Literatur als besonders

bemerkenswert: Den Anfang macht die Griechin Sappho, welche schon als zehnte Muse gepriesen wurde (übrigens Rosvita als elfte); Sulpicia, eine Dichterin elegischer Verse, fand ihre Aufnahme in das *Corpus Tibullianum*; eine weitere Sulpicia wurde von Martial gefeiert (10,35; 10,38); Ovids *Heroides* wurden immer wieder unreflektiert als Äußerungen tatsächlicher Frauen gelesen; auf Rosvita folgen die Briefe der Heloise an Abaelard, die tatsächlich ein Publikumserfolg wurden, und Hildegard von Bingen. Auch ist es nicht so ungewöhnlich, daß sich Dichterinnen in Mittelalter und früher Neuzeit fanden, sofern nur die Dichterin von hoher gesellschaftlicher Stellung war: die Adlige Marie de France aus dem 12. Jh. etwa wäre zu nennen; auch die Mutter Lorenzo de' Medicis, Lucrezia Tornabuoni, wurde im 15. Jh. gepriesen für ihre italienischsprachige Dichtung. Rosvitas Familie muß selbst eine vergleichbare hohe Stellung in der Gesellschaft des 10. Jh.s innegehabt haben, und gerne schickte derzeit der Adel seine Töchter zur Ausbildung in die Klöster, wo sie – anders als die zuvor genannten – auf Latein zu dichten in der Lage waren.

Daß deshalb Frauen einen solch geringen Anteil an der Dichtung im Lateinischen haben, hat – primär – einen ganz anderen Grund als ihr Geschlecht: Bis ins 18. Jh. hinein tritt der lateinische Dichter als öffentliche Person mit einer begründeten Funktion auf. Er verfaßt Inschriften, Hymnen, Lobgedichte, Heiratsgedichte usw., die vielleicht nicht er selber, aber zumindest ein anderer in seinem Namen verbreitet. Diese Funktion macht auch die vielen Anonymi verständlich, die aus dem Mittelalter überliefert sind, auch die vielen Ps.-Autoren, wo Texte sich an eine Leitperson anhängen: die Funktion war wichtiger als der Funktionär. In einer solchen öffentlichen Position aber war eine Frau in der weltlichen Gesellschaft schwer denkbar. Denkbar wurde die öffentliche Bedeutung der Frau im Mittelalter dagegen durch das Christentum und die Entwicklung einer geschlechtergetrennten Frömmigkeit. Gerade die Gesellschaft der Nonnen eröffnete ihren Mitgliedern eine Teilnahme an öffentlichen Funktionen (allerdings nur innerhalb des Klosters). Und genau dies ist der Grund, warum neben Rosvita von Gandersheim ja auch Hildegard von Bingen oder Caritas Pirckheimer zu den berühmten Schriftstellern des Mittelalters und der Neuzeit gehören. Die *Praefatio* selbst ist ein Beispiel dafür, wie wenig sich die Dichterin wegen ihres Geschlechtes entschuldigen mußte: Nicht, daß Rosvitas Verse besonders geschliffen wären, aber allein die Tatsache, daß sie sie veröffentlichen konnte, zeugt von ihrem hohen Selbstbewußtsein.

III. Die politische Frau

Berechtigt etwa der Inhalt ihres Gedichtes Rosvita dazu, sich souverän über die Forderungen der Form hinwegzusetzen? Es scheint, als habe sie eben dieses vorausgesetzt; und zwar leitet sie es offensichtlich aus ihrer Nähe zu den Mächtigen, aus der Person der Äbtissin von Gandersheim, Gerberg II. (geb. 940 und damit jünger als Rosvita?), die aus dem Geschlecht Otto d. Großen stammte, ab. Ein Lob auf Gerberg findet sich direkt der Vorrede zur *Vita* der Hg. Maria als Widmungsgedicht vorangestellt:

Dedicatio:

*Salve, regalis proles clarissima stirpis,
Gerbig, illustris moribus et studiis.
Accipe fronticula dominatrix alma serena,
quae tibi purganda hic offero carminula.
Eius et incultos dignanter dirige stichos, 5
quam doctrina tua construit egregia.
Et cum sis certe vario lassata labore,
ludens dignare hos nunc modulos legere.
Hanc quoque sordidulam tenta purgare Camenam
ac fulcire tui flore magisterii, 10
quo laudem dominae studium supportet alumnae,
doctrinique pia carmina discipulae.*

(Widmung:)

Sei begrüßt, berühmtestes Kind eines königlichen Stammes, Gerbig, die du an Sitten und Wissen (studia) berühmt bist. Nimm, holde Herrin, mit heiterem Stirnchen an, welche Liedlein ich dir hier zum Reinigen anbringe. Lenke auch würdig die ungepflegten Zeilen von jener, (5) die deine hervorragende Gelehrsamkeit geschaffen hat. Und wenn du sicherlich von verschiedener Mühe ermattet bist, halte es für würdig, diese Verslein spielend zu lesen. Bemühe dich auch, diese ein wenig schmutzige Camena (=Muse=Verse) zu reinigen und mit der Blüte deiner Meisterschaft zu stützen, (10) damit der Eifer (studium) des Zöglings das Lob der Herrin unterstütze, Lieder der Schülerin für die fromme Lehrerin.

Auffällig ist, wie Widmungsgedicht und Einleitung gewisse Gedankengänge, bis hin zu ähnlichen Wendungen, teilen: Gerberg ist für Rosvita die Maria auf Erden.

Während Maria die (v. 1) *dominatrix inclita caeli* / berühmte Herrscherin des Himmels ist, nennt Rosvita Gerberg eine *dominatrix alma* / holde Herrscherin; während Maria Rosvita würdigen solle, ihre Gegenwart zu genießen (v. 5: *Tu dignare tuae famulae clementer adesse* / würdige deiner Dienerin deine Anwesenheit), solle Gerberg: *Eius et incultos dignanter dirige stichos* = die unwürdigen (vgl. *famula*) Verse mit Würdigung (*dignanter*) verbessern und ferner sie der Lektüre würdigen (*dignare hos nunc modulos legere*). Das schon zeigt, daß sich Rosvita bei der hochadligen Gerberg einerseits in einem Feudalverhältnis sieht, das gleichzeitig Elemente des Schulwesens trägt, aber andererseits auch der Herrin jenes zu versprechen weiß, was die männlichen Dichter ebenfalls versprochen: eine Propaganda ihrer Person. Denn – wenn Rosvita Gerberg dazu aufruft, ihre Verse zu verbessern, kann dies nur zweierlei bedeuten: Entweder war Gerberg tatsächlich dazu in der Lage (was eine erhebliche Beherrschung des Lateins bedeutet hätte), oder es gereichte ihr wenigstens zum Ruhme, daß man sie dafür in der Lage hielt. Und letzteres scheint mir eher der Fall zu sein: Ganz unchristlich propagiert Rosvita die Position ihrer Äbtissin nicht in Hinblick auf ihre Frömmigkeit, sondern auf ihre Beherrschung der lateinischen Poesie; und genau dies soll dem Ruhm nicht nur der Äbtissin, sondern des Nonnenklosters von Gandersheim dienlich sein.

Im Widmungsgedicht kommt also ein ganz unchristlicher, weltlicher Zug der Macht und ihrer Verherrlichung zum Ausdruck. Auf den ersten Blick scheint dies dagegen für die *Praefatio* nicht der Fall zu sein: allzu banal und konventionell klingen die Verse. Maria wird zuerst mit ihren verschiedenen, allgemein bekannten Beinamen angerufen: Sie ist die einzige Hoffnung der Welt, denn als Mensch hat sie Gott geboren und spricht nun bei ihm für die Sünder auf Erden vor; sie ist die Himmelskönigin, die Mutter des Königs von Israel, der Meeresstern. Als Jungfrau hat sie der Menschheit das ewige Leben wieder zurückgegeben, das durch die Torheit der Jungfrau im Paradies, Eva, verloren war. All dies ist altbekannt und keinesfalls besonders dichterisch verschlüsselt, wie es die spätantike Dichtung zur Steigerung der poetischen Note pflegte.

Dann kommt Rosvita auf sich selbst zu sprechen: Sie sei die Dienerin der Maria. Dies ist nichts als eine Wiedergabe ihres Standes, sei es dessen einer Nonne oder Kanonissin. Daß sie sich allerdings beim Namen nennt und davon spricht, „neue“ Lieder zu singen, ist durchaus bemerkenswert und spricht von einem hohen Selbstbewußtsein, trotz des bescheidenen Diminutivs *carminula* / Liedchen. Bescheiden bleibt Rosvita zwar auch dabei, daß sie *supplex* / demütig ihr Lied singt, vor allem darin, daß sie sich bewußt ist, nicht auch nur einen winzigen Teil des Lobes singen zu können, das Maria verdient. Aber man kann es anders lesen:

selbst wenn das Wort *Camena* im Mittelalter seine ursprüngliche Bedeutung einer Musengöttin verloren hat und viel häufiger einfach als *Lied* / *carmen* zu lesen ist (so etwa bei Angilbert in einem früheren Kapitel), ist diese Bedeutung doch nicht ganz vergessen, sondern wird das Wort metonymisch gebraucht, wie etwa auch „Mars“ für Krieg und „Nereus“ für Wasser. Die Muse schwingt also trotzdem in der Verwendung des Wortes mit. Und wenn Rosvita oberflächlich gelesen davon spricht, niemals die Hoffnung zu haben, ganz adäquat Maria loben zu können, so kann man genau dieselben Verse auch anders deuten: *attingere minimam laudis particulam* muß nicht heißen: *einen winzigen Teil des Lobs berühren* = *erzählen zu können*. Es könnte auch bedeuten: *einen winzigen Teil des Lobs berühren* = *abbekommen* und würde dann heißen, daß sich Rosvita von ihrer Marienvita Lob für die eigene Person verspricht. Und wäre es auch nur *ein winziger Teil*, so ist diese Äußerung – angesichts der Unvergleichlichkeit Marias – nichtsdestoweniger schon Zeichen der Todsünde *Superbia* / *Hochmut* oder zumindest der Fehler der *Vanitas* / *Eitelkeit*.

Nicht nur, muß man jetzt schließen, in Bezug auf Gerberg denkt Rosvita in Kategorien von Macht und Ruhm, auch in Bezug auf sich selbst. Gestützt wird diese Interpretation von Rosvitas Deutung ihres Namens als *Clamor Validus*, unter dem man auch *Fama et Laus* / *Ruhm und Lob* verstehen soll. Gestützt wird diese Interpretation auch durch die Schlußworte der Rosvita, die erhofft, zu den auserwählten Jungfrauen im Himmelreich zu gehören, und sich von den gewöhnlichen Frauen abgrenzt: Sie will nicht ein Mädchen sein wie die vielen, die dem Gott kein Lob singen, sondern vielmehr durch das Lob des Lammes Gottes (Christus) unter die jungfräulichen Himmelscharen aufgenommen werden. Natürlich, das ist eine banale Aussage auf den ersten Blick; jeder Christ kämpft um sein Seelenheil und will zu den wenigen Auserwählten gehören. Aber so banal ist es dann doch nicht, wenn man das Verhältnis der Vielen gegen jenes der Auserwählten ausrechnet: Nur den wenigen Heiligen war vergönnt, direkt in den Himmel zu kommen, und das Konzept des Purgatoriums – des Wartens und Reinigens – war derzeit wohl noch nicht entwickelt. Das aber heißt in letzter Konsequenz, daß der Heilige ein absolutes Individuum war, ganz anders als alle anderen, er völlig er selbst. Daß er nicht Erfüllung im Schauen etwa der Natur fand (wie der Romantiker im 19. Jh.), sondern nur in dem Gottes, ist dabei zweitrangig; erstrangig ist sein Unterschied zu all den anderen. Ein führendes Beispiel ist die Mutter Gottes: Sie unterschied sich von allen Frauen zuvor, ja konnte die Fehler der alten Eva wieder gutmachen. Und wie Maria mit Namen, ja sogar einer Etymologie ihres Namens (*stella maris*), gewürdigt wird, so würdigt sich Rosvita selbst mit ihrem eigenen Namen, den sie ja eigentlich gut hätte

verschweigen können: Maria solle beistehen der *Hrosvithae votis carminulisque novis* / der Rosvita bei ihren neuen Gelübden und Liedern.

Damit schafft aber Rosvita ein enges Verhältnis zwischen sich und der Jungfrau Maria, das über ihren Stand als Magd Gottes hinausgeht: so wie sie der *Clamor Validus* = *Hrosvitha* ist, so ist Maria die *Stella Maris*, der „Meeresstern“ (zur Deutung siehe das folgende Kapitel). Magd der Himmelskönigin zu sein, spricht für die eigene hohe Position, die dadurch auf Erden noch flankiert wird, daß Rosvita mit Gerbert als Äbtissin eine Stiftsdame aus königlichem Geschlecht zum geistlichen Führer hat, zur Feudalherrin und Patronin aber auch.

Nun sollte man noch einmal auf die zuerst harmlos scheinenden Beinamen Marias achten, welche Rosvita von den vielen ihr zur Verfügung stehenden auswählte: Hoffnung der Welt, Beherrscherin des Himmels, Königsmutter. Schon die beiden letzten lassen sich auch mit weltlichem Unterton lesen als Herrscherbeinamen, denen „Königin“ und „Mutter König“ entspricht; der erste kann gelesen werden als Panegyrik auf eine Königin, die *Hoffnung ihrer Untertanen* genannt werden kann.

Wenn denn Rosvita offensichtlich den säkularen, herrschaftlichen Bereich der Muttergottes schon in den Beinamen betont, wie verhält es sich dann mit den Ankündigungen, wovon sie zu singen begänne? Betonen vielleicht auch sie das herrschaftliche Element in der Mariengeschichte? Das erste ist Folgendes:

*Ortus atque tui primordia clara beati
necnon regalem pangere progeniem.*

(Ich werde) sowohl die berühmten Anfänge deiner seligen Geburt/Abstammung als auch die königliche Abkunft (Maria, bzw. das Kind=Jesus) verkünden.

Tatsächlich legt Rosvita also nicht auf die jungfräuliche Geburt Mariens ihr Gewicht – wie jedoch in ihrer *Vita* –, sondern auf die hohe Abkunft, die direkte Linie des Herrschergeschlechts Davids, von der Maria aber eigentlich gar nicht abstammen soll, sondern Joseph. Dies führt sie auch nicht weiter aus – ist vielmehr sehr doppeldeutig –, sondern knüpft an den vorhergeäußerten Gedanken an, sie könne niemals ein angemessenes Lob für Maria künden, wo doch die ganze Welt nicht dazu ausreiche.

Das Zweite ist abhängig vom Gedanken, daß sogar die Engel nicht in der Lage wären, ihr Lob ausreichend zu singen, da sie als Jungfrau den Herren der Welt ausgetragen habe:

*Hinc, quia virgineo portasti ventre puella
inclusum, cuncta qui regit imperio.*

Daher, weil du als Mädchen mit jungfräulichem Bauch den eingeschlossen trugst, der alles mit seiner Herrschaft regiert.

Auch hier findet sich in der Antithese, daß jener eingeschlossen wäre, der doch alles regiere und damit umschließe, eine Betonung der Herrschaft Jesu, nicht seiner Rolle als Heilsbringer. Dies sind die einzigen Punkte, die Rosvita in ihrer Einleitung ankündigt. Die folgende, eigentliche *Vita* dagegen präsentiert mehr: Sie schildert Marias Weigerung zu heiraten, die Geburt Jesu und das Zweifeln Josephs an der Integrität seiner Frau, die Flucht nach Ägypten und die Wundertaten, die hier geschehen sein sollen. Rosvita gibt in ihrer *Praefatio* also kein, wie der Text doch überschrieben ist, *Argumentum*, keine Zusammenfassung des Folgenden. Im Gegenteil präsentiert sie einen kleinen Hymnus auf Maria, der aber die Person der Gepriesenen wie die des Preisenden eng miteinander verknüpft.

Denn zuletzt folgt eine Würdigung Gottes als Schöpfer Marias: So wie er einst befahl, daß ein dummer Esel spreche, ebenso konnte er es mit einem Wort bewirken, daß vom Spiritus Sanctus beseelt Maria als Jungfrau einen Gott gebahr. Es ist ein Verweis auf eine Geschichte im Alten Testament (*Numeri* 22,28): Der Magier Balaam will auf einem Esel reitend an einem Engel vorbei, der sich ihm in den Weg stellt; er schlägt sein Tier, und Gott öffnet den Mund der „Eselin“, die sich nun beklagt, geschlagen zu werden. Aber das Beispiel dient Rosvita nicht nur dafür, das Wunder der Jungfrauengeburt zu vergleichen, sondern vielmehr für einen Vergleich mit sich selbst: Wenn Gott es gefällt, dann wird er auch den Mund Rosvitas öffnen, auf daß sie das Lob Marias singe. Wiederum also schafft sie eine Beziehung zwischen ihrer eigenen Person und der Marias. Sie erniedrigt sich demütig selbst, indem sie sich mit einem Esel vergleicht (und zwar im Unterschied zur Quelle, der *Vulgata*, einem männlichen), aber gleichzeitig erhöht sie sich, denn auch Maria war dem Esel verglichen. Dabei zieht sich Rosvita sogar auf ihr ganz eigenes Terrain zurück: Die Gabe der Poesie, wenn sie ihr von Gott verliehen wird, soll sie befähigen, zu den auserwählten Jungfrauen zu gehören. Durch sie schafft sie nicht nur Maria ein Lob, sondern auch sich selbst: im Himmel.

Was aber ist das für ein Himmel? Er wird beherrscht von einem König, einer Mutter Königin, aus königlichem Geschlecht. Rosvita genießt dort die Rolle der Hofdame und des Hofpoeten in einem. Es ist die Welt des Klosters Gandersheim, geleitet von einer Äbtissin aus königlichem Geschlecht. Es ist kein Himmel der Märtyrer und Asketen, sondern des Adels und der Macht.

Damit ist es keine Welt der Caritas Pirckheimer noch des 15.–16. Jh.s überhaupt: Nürnberg war eine reichsunmittelbare Stadt; wer hier lebte, konnte wenig mit einem „königlichen“ Anspruch anfangen. Bürgertum und Kaiser hätten viel mehr im Mittelpunkt der Gedanken gestanden; davon ist aber in Rosvitas Gedicht

keine Spur zu finden. Rosvita schreibt hier wie dort für einen Patron, dessen Ruhm sie kündigt, um den eigenen Ruhm zu schaffen. Sie betont das „Königliche“ ihres Patrons; und in der Tat ist es dies, was für die Dynastie der Liudolfinger von besonderer Bedeutung war, nicht die Kaiserkrönung. Heinrich I. war Herzog von Sachsen, als er 919 zum ostfränkischen König gewählt wurde; der 936 als König inthronisierte Otto I. wurde erst 962 zum Kaiser gekrönt. Aber schon 1024 starb die Ottonendynastie den sanften Tod der Kinderlosigkeit; keine aufregend romantische, die Erinnerung und Sagenbildung befruchtende Episode ist weder mit ihrem Aufstieg noch mit ihrem Ausklingen verbunden. Sie hatten lediglich 955 die Ungarn auf dem Lechfeld geschlagen.

Und dies ist wohl letztlich der Grund, warum Rosvitas Werk nicht der Ruhm vergönnt war, den sie erwartete: ihr *clamor validus* vergeht mit dem Vergehen des Herrschergeschlechtes. Was ihrer größeren Verbreitung entgegenstand, war weder ihr (sexuelles) Geschlecht noch ihre, zeitbedingte, Form der Dichtung. Es war vielmehr die ostfränkische Propaganda, die schon wenige Jahrzehnte später niemanden mehr interessierte.

Text:

Scriptores Rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi 34: Hrotsvithae Opera, P. von Winterfeld (ed.), Hannover, 1902

Hrotsvithae opera, Karl Strecker (ed.), 1930

Hrotsvit, Opera Omnia, Walter Berschin (ed.), München/Leipzig, 2001

Literatur:

J. Aschbach, *Roswitha und Konrad Celtes*, Wien, 1867 (erweitert: Wien, 1868)

F. Bertini, *Rosvita. Dialoghi drammatici*, Mailand, 2000

E. Cescutti, *Hrotsvit und die Männer. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Umfeld der Ottonen*, München, 1998

R. Düchting, *Hrotsvit*, in: *Lexikon des Mittelalters* 5, München/Zürich, 1991, Sp. 148–149

M. Goullet, *Hrotsvitha de Gandersheim, Maria*, in: *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, S. 441–450

R. Köpke, *Ottonische Studien zur deutschen Geschichte im zehnten Jahrhundert. II. Hrotsvit von Gandersheim*, Berlin, 1969

- K. Kronenberg, *Roswitha von Gandersheim. Leben und Werk*, Gandersheim, 1962
- K. Langosch, *Profile des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt, 1965 (Hrosvita: S. 189–225)
- D. von der Nahmer, *Die lateinische Heiligenvita. Eine Einführung in die lateinische Hagiographie*, Darmstadt, 1994
- F. Rädle, *Hrotsvit von Gandersheim*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, 2. Aufl. (1983), Sp. 196–210
- M. Schütze-Pflugk, *Herrscher- und Märtyrerauffassung bei Hrotsvit von Gandersheim*, Wiesbaden, 1972
- A. Tamerl, *Hrotsvith von Gandersheim. Eine Entmystifizierung*, Gräfelfing, 1999

MARBOD VON RENNES

(ca. 1035 – 1123)

PL 171, *Varia carmina* = AH 50, p. 393, nr. 302
(Viii. oratio ad matrem Domini 1051B)

*Stella maris, quae sola paris sine coniuge prolem,
iustitiae clarum species super omnia solem.* (AH: specie)
*Gemma decens, rosa nata recens, perfecta decore,
mella cavis inclusa favis mutata sapore.* (AH: imitata)
Omnimodos tuus almus odos praecellit odores: 5
exsuperat, quos ver reserat, tua gratia flores.
*Corporeus te, casta, Deus conceptus inundat,
exoriens, passus, moriens nos crimine mundat.*
*Ut miseros trahat ad superos, venit ultus ad ima,
eripitur, dum mors moritur, psalmatio prima:* 10
*eximium fuit hoc nimium tibi, sancta virago,
virgineum quod per gremium Patris exit imago.*
*Amplexus solet hic sexus sentire pudendos,
ut paribus de seminibus queat edere flendos.*
Tu vero praegnans utero servansque pudorem 15
producis dominum lucis vitaeque datorem.
*Luciferi mater pueri, te mundus adorat,
te precibus, te carminibus devotus honorat.*
*Post Dominum tu spes hominum, quo conscia mordet
mens sceleris, quae per Veneris contagia sordet.* 20
*Supplicium post iudicium removeto Gehenne!
Elysios habitare pios concede perenne!*

Meeresstern, der du alleine ohne (die Mitwirkung des) Ehegatten ein Kind bekommst, du Zeichen der Gerechtigkeit (bekommst) eine helle Sonne über alles (bzw. die durch ihre Schönheit klare Sonne der Gerechtigkeit bekommst). Du würdiger Edelstein, Rose soeben geboren und vollendet an Zierde, (gebährst den? / bist der?) Honig eingeschlossen in hohlen Waben und verwandelt mit dem

Geschmack. Dein nährender Geruch übertrifft alle Formen von Gerüchen. (5) Deine Anmut (bzw. Gnade) überragt alle Blüten, die der Frühling öffnet. Dich, Keusche, überflutet (bzw. in Dich ergießt sich) der körperlich empfangene Gott; der aufsteigend, leidend, sterbend uns vom Verbrechen (=Erbsünde) reinigt. Auf daß er die Armen zu den Überirdischen ziehe, kam er – rächend – zum Niedrigen; es wird, während der Tod stirbt, die erste „Psalmierung“ (=Lobgesang; gemeint ist wohl das Alte Testament) entrissen. (10) Dieses war für dich ein unermesslich Hohes, heilige Jungfrau, daß durch den jungfräulichen Schoß das Abbild des Vaters heraustrat. Dieses (i.e. weibliche) Geschlecht pflegt schameswürdige Umarmungen zu spüren, damit aus gleichem Samen es Beweinenswerte erzeugen kann. Du aber, schwanger am Leib, (aber) bewahrend die Scham, (15) holst hervor den Herrn des Lichtes, den Geber des Lebens. Mutter des lichttragenden Kindes, dich verehrt die Welt, dich ehrt sie mit Bitten, dich mit Gesängen untertänig. Nach dem Herrn bist du die Hoffnung der Menschen, wodurch sich der des Verbrechens schuldbewußte Geist beißend quält, der durch den Kontakt mit der (fleischlichen) Liebe schmutzig ist. (20) Wolle nach dem (letzten) Gericht die Strafe der Hölle abwenden; gestatte, daß für ewig die Elysisch-Frommen wohnen werden (=die Frommen den Himmel/Elysium bewohnen werden).

I. Hymnen

Marbod (1035–1123), Erzdiakon von Angers 1076 und Bischof von Rennes seit 1096, gilt neben Hildebert von Lavardin und Baldericus von Bourgueil zu den Klassikern am Ende des 11., Anfang des 12. Jh.s. Das vorliegende Gedicht ist im *versus trinus saliens* geschrieben, einer Form der Hexameter, bei denen sich im Vers die sogenannte Trithemimeres mit der Hepthemimeres reimt, während sich das Versende mit dem folgenden Versende zweisilbig reimt. Wird so ein längeres Werk geschrieben, so klingt es in der Tat eintönig, wie ja auch der einfache Leoninische Vers (bei dem sich die Penthemimeres mit dem Versende reimt); aber für nur 22 Zeilen entfaltet diese Dichtform eine große Musikalität.

Formal handelt es sich um einen Hymnus, genauer gesagt um einen Marienhymnus, der eigentlich zum Singen gedacht wäre. Allerdings ist das Versmaß hier ein klassisches, quantitierendes; und gesungene Marienhymnen waren schon seit Längerem gewöhnlich in akzentuierenden, sozusagen modernen Versen geschrieben. Als Beispiel diene der Hymnus *Omni die dic Marie* von Bernard von Cluny (12. Jh.), der offensichtlich auch von Marbods Hymnus Gebrauch macht,

denn hier finden sich nicht nur wörtliche Anklänge, sondern ist auch das Reimschema (a-a-b, c-c-b) eingehalten (str. 24):

Gemma decens, rosa recens, castitatis lilium.

Castum chorum, ad polorum quae perducis gaudium.

Schicklicher Edelstein, frische Rose, Lilie der Keuschheit, die du einen keuschen Chor bis zur Freude der Himmel hinführst.

Natürlich lassen sich auch quantifizierende Hexameter musikalisch vortragen, aber das Gewöhnliche ist, daß sie zum meditativen Lesen oder zum geselligen Vortrag gedacht sind. Die im 11. Jh. exponentiell wachsende Marienhymnik hat also bei Marbod auf literarischer, nicht für den Gesang gedachter Ebene gewirkt, und aus ihr ist das Verwenden des dreifach gereimten Verses zu erklären. Sein Reim wiederum wirkte aber auch auf die akzentuierende Dichtung, wie sich in Bernards, ihm nachgeformten, sogar zitierenden, aber akzentuierenden Hymnus sehen läßt.

Es handelt sich also um einen literarisierenden Hymnus, und dem entsprechend ist auch der Aufbau klassifizierend, ja, reproduziert eigentlich die Form eines heidnischen Hymnus mehr, als es für einen Heiligen, zu dem Marbod wurde, üblich sein sollte. Dieser begann mit einer Apostrophe (Anrufung) der Gottheit unter Aufzählung möglichst aller ihrer Namen, zumindest jedoch einer ganzen Reihe von ihnen. Es folgte eine Aretalogie, eine Erzählung aus dem Leben des Gottes. Abgeschlossen wurde er mit einer Epistrophe (Anrufung) an den jeweiligen Gott, verbunden mit der Bitte, doch dem Rufer gewogen zu sein. Hier ist es ebenso: in den Versen 1–6 werden viele der Beinamen Marias aufgezählt. Der Hymnus läßt sich dabei anfänglich zumindest teilweise als sogenannter *Tropus* lesen: die ausformulierte Meditation, die auf ein Bibelzitat – hier natürlich einen Beinamen Marias – folgt und gesungen wird. (1–2) Maria bringt als „Himmelsstern“ die Sonne, Jesus, hervor; (3–4) als „Rose“, bringt sie den Honig; (5–6) unter ihrem „Duft“ sei ihre „Gnade“ zu verstehen, die alle Blumen überträfe. Es folgt in den Versen 7–16 die Aretalogie: Maria hat der Menschheit in Christus die Erlösung geboren; abgeschlossen wird es mit wieder einer Anrufung und der Bitte, für das Seelenheil der Menschen zu sorgen. Und darüber hinaus kann man noch eine zahlenmystische Komponente postulieren: Die drei Einheiten haben sukzessive sechs, zehn und sechs Verse; das Gedicht ist also harmonisch komponiert. Die Zahl 10 läßt sich als Zeichen (X) für Christus (in griechischen Buchstaben: XPICTOS, lateinisch in Hss. häufig auch xps abgekürzt) deuten, den Inhalt ja genau dieser zehn Zeilen. Wenn das so richtig ist, dann muß man auch bei der 6, eigentlich einer negativen Zahl, an ein lateinisches Kürzel denken, das aus dem Zahlzeichen abgeleitet wurde: VI/vi. steht ja für Virgo/Jungfrau. Wir

haben also ein Gedicht vor uns, das von der Jungfrau Maria (=vi.) umklammert dem Christus (=x.) gewidmet ist.

Man mag nun einer solchen Deutung kritisch gegenüberstehen, aber zumindest wäre sie passend zu der im Hymnus nachweislich zu beobachtenden Symbolik. Insbesondere läßt sich dies an der Aufzählung der Beinamen der Muttergottes aufzeigen. Frühere Hymnen hatten schon seit dem Frühen Mittelalter den Hang zur Vollständigkeit erkennen lassen, indem etwa in einem Abecedarium jede Strophe mit einem weiteren Buchstaben des Alphabets begann, oder in einem Akrostichon die Anfangsbuchstaben jeder Zeile nach unten gelesen einen Namen ergaben. Spätere Hymnen haben das System noch verfeinert, indem sie etwa alle „Schmerzen Marias“ auflisteten, oder wie schließlich im *Rosenkranz* etwa die 15 „Geheimnisse“ Gottes, zusammengestellt aus Bibelzitataten, abbeten. Ein besonders gutes Beispiel ist die sogenannte *Lauretanische Litanei*: *Sancta Maria – ora pro nobis, / Dei Genetrix – ora pro nobis / Sancta Virgo Virginum – ora pro nobis* so geht es um viele, viele Verse gleichförmig weiter (*Heilige Maria, bete für uns; Gottes Mutter, bete für uns; Heilige Jungfrau der Jungfrauen, bete für uns.*). Marias Beinamen selbst werden dabei in der Tradition *flores/Blüten* genannt, weil sie eine Blütenlese (*flori-legium*) aus dem Alten Testament sind, aber auch, weil *flos* eines ihrer Beinamen ist; umso mehr Blüten sie also trieb, desto mehr konnte man sie verehren.

Diese Bildlichkeit ist zwar in der christlichen Religion angelegt, aber nicht Eigenschaft einer monotheistischen Denkweise. Gerade in der Marienverehrung lassen sich die verschiedensten, polytheistischen Vorstellungen wiedererkennen, die teils unvermeidlich, teils aber auch absichtlich in sie eingeflossen sind. Unvermeidlich waren sie dort, wo sie sich aus dem Hohelied (dem *Canticum Canticorum* des Königs Salomon, eines Hochzeitsliedes des Bräutigams an seine Braut) ableiteten: Es steht entweder in der Tradition altägyptischer Dichtung oder gar in der sumerischer und akkadischer Religion, genauer, Texten, die mit dem Ishtar-Kult (der Liebesgöttin) in Verbindung stehen. Absichtlich gewollt waren sie offensichtlich dort, wo sie Verbindungen zur (neu-)platonischen Philosophie knüpften (insbesondere die Emanationslehre, die von der neuplatonisch beeinflussten Lehre des Ps.-Dionysius Areopagita auch in das Denken der lateinischen Kirche eindrang) oder auch direkt bestehende heidnische Verehrungen überlagern sollten (etwa den Venus-Kult). Ungewollt dagegen sind sie allesamt von Marbod von Rennes als Verfasser des Gedichtes und einstigem Heiligen, denn er folgt in seiner Verdichtung ja nur einer lange sich schon entfaltenden, nun jetzt in ganzer Breite auftretenden Tradition. Aber allein, daß diese Beinamen der Maria eine solche Beliebtheit entwickeln konnten, ist ein großer Sieg polytheistischen

Denkens. Die vielfältigen, mystischen Bilder, die verschiedenen Wirkweisen der Maria entsprechen den vielfältigen Namen, Orten und Gaben der jeweiligen Götter, wie sie in den antik-paganen Hymnen genannt werden. Im Marienkult erfährt die Antike, nach der karolingischen Renaissance, eine neue Wiedergeburt; es ist diesmal eine des religiösen Denkens.

II. Die Blumen Marias

Die von Marbod ausgewählten Namen der Muttergottes sind hier folgende und haben folgenden Hintergrund:

Stella Maris: Maria als Meeresstern dürfte ursprünglich eine Übertragung heidnischer Vorstellungen gewesen sein, die auf die Göttin Isis und Venus angewendet wurden. So mag es den Planeten Venus bedeuten, der, wenn er denn gesehen werden kann (er steht stets tief), auf gutes Wetter deutet. Im Plural, „die Meere“, heißt es auch: *maria*, was trotz der anderen Betonung und Längen der Silben in einer Zeit, wo das Gefühl für Quantitäten verloren ging, an den Eigennamen erinnern mußte. Aber die – früh schon traditionelle – Anrufung Marias geht zuerst einmal auf den Bibelübersetzer Hieronymus zurück: den hebräischen Namen „Mirjam“ (=bitteres Meer) übersetzt er als *stilla maris* (Tropfen des Meeres). Daraus entwickelte sich das Sternsymbol frei (*stilla* zu *stella*), so daß schon der karolingische, anonyme (aber häufig dem Venantius Fortunatus zugesprochene) Hymnus *Ave maris stella* sein Mariengebet mit dieser Gleichsetzung anfängt. Als Meeresstern ist Maria natürlich vor allem von den Seefahrern verehrt worden, aber ihre dortige Funktion läßt sich verallgemeinern: In den Stürmen des Lebens ist sie es, die Rettung verspricht. Zu vermerken ist eben dabei, daß sie als solcher eine Funktion der Venus, eben des Planeten Venus, übernommen hat; daß dies bewußt geschah, kann nur gemutmaßt werden.

Specie(s) Iustitiae paris Solem: Einfach könnte man den Text so verstehen, daß von Maria die in ihrer Schönheit (*specie*) klarhelle Sonne der Gerechtigkeit, Jesus, zur Welt gebracht wurde; „Sonne der Gerechtigkeit“ ist ein beliebter Name Gottes. Ein Reim ergäbe sich mit *iustitiae*, da dies derzeit als „justizie“ gelesen wurde. Allerdings ist auch die Form *species* überliefert (die französisch ausgesprochen den Reim ebenso enthielte), und Maria als *species Iustitiae* wäre stilistisch angenehm und sprachlich harmonisch (ein Substantiv bekommt ein Adjektiv, das andere einen Genitiv); es ist aber nur schwer zu verstehen und erfordert eine Erklärung dieses dann offensichtlich neuen Beinamens der Jungfrau. Maria als *Speculum Iustitiae* ist ein besser bekannter Name; als Spiegel

(*speculum*) reflektiert sie das Licht Gottes, welches einerseits der Sonne vergleichbar, andererseits aber selbst die Gerechtigkeit (*iustitia*) als der Gott zukommende Beiname ist. Dieses später viel kommentierte, heutzutage in allgemeinem Gebrauch befindliche Bild kommt jedoch aus der oben erwähnten *Lauretanischen Litanei*. Sie stammt in ihrer heutigen Form von einem Kodex aus Loreto (daher: lauretanische), der erst im 16. Jh. niedergeschrieben wurde. Zurück lassen sich Vorstufen der Litanei noch bis zu einem Kodex aus Paris um das Jahr 1200 verfolgen, aber damit ist der Beiname *Speculum Iustitiae* immer noch erst nach Marbods Gedicht belegt. Dafür läßt sich das Bild, anders als das Marbods, zumindest gut verstehen und auch in seiner Entwicklung nachvollziehen: Vermutlich liegt ihm ein Spruch Salomons in Sap. 7,26 zugrunde, der als Eigenschaft der Weisheit (*sapientia*) auch folgende aufzählt: *Candor est enim lucis aeternae, et speculum sine macula Dei maiestatis, et imago bonitatis illius.* / Sie ist nämlich die Helle des ewigen Lichtes, der makellose Spiegel von Gottes Majestät, und ein Abbild seiner Güte. Maria, von der man annahm, daß schon das Alte Testament in verschiedensten Formen von ihr prophezeiend sprach, ist als Gottes Geschöpf natürlich sein Abbild, als seine Mutter wiederum ihm besonders ähnlich: Sie spiegelt ihn am klarsten unter allen Menschen wider, und einer der Namen Gottes war eben „Gerechtigkeit“. Marbods Bild ist dagegen, wenn er tatsächlich Maria als *species Iustitiae* hat anrufen wollen, nicht so widerspruchsfrei: Das Wort *species* hat zwar ein weites Bedeutungsfeld, aber Maria als *species Iustitiae* muß man, wenn man es überhaupt so lesen will, hier offensichtlich nach den Regeln der Logik/Dialektik verstehen: Gott ist die *Iustitia* als *genus* (*Gattung*), Maria als sein Geschöpf ist eine *species* (*Art*) davon, also eine der Erscheinungsformen, in die sich die Gerechtigkeit aufsplittert, allerdings wohl ihre bedeutendste (*super omnia?*). Als diese bringt sie wiederum die Sonne (*clarum solem*) hervor, welche Gott (=Jesus) selbst ist (der allerdings auch *super omnia*, über alle Dinge, herrscht). Ein Zeichen von Gerechtigkeit ist dies insofern, als über eine Frau (Maria) die Erbsünde, die durch eine Frau (Eva) verschuldet wurde, wieder ausgelöst werden kann. Inwiefern sich der Spiegel der *Lauretanischen Litanei* dann möglicherweise sogar aus Marbods Spezies entwickelt haben könnte, ob er eine Verbesserung dieses schwer faßbaren Konzeptes ist, oder ob beide Vorstellungen nebeneinander existiert haben, ist nicht zu klären.

Der theologischen Deutung steht aber eine poetische zur Seite. So wie die Sonne im Himmel das Bild Gottes ist, so gibt es auch im Himmel ein Bild der Jungfrau Maria: Das Sternzeichen *Virgo/Jungfrau* grenzt direkt an das Sternzeichen *Waage/Libra*, weswegen es mit der Göttin Justitia gleichgesetzt wurde, deren

Attribut neben dem Schwert auch die Waage ist. Insofern ist Maria als Jungfrau im Himmel durch das Sternzeichen Jungfrau vertreten; als solches wiederum ist das Bild, sie brächte die Sonne hervor, gut gewählt. Interessant ist hier aber die (ungewollte?) Nähe zu paganen Mysterienreligionen: *Virgo* trägt in antiker Vorstellung in der Hand auch eine Ähre, nämlich *spica*, den hellsten Stern des Sternbilds; und in dieser Erscheinung ist sie die Fruchtbarkeits- und Getreidegöttin Ceres, Demeter, die lateinische *Magna Mater*, auch Demeters Tochter Persephone/Proserpina.

Gemma decens: Marbod ist hier bewußt unklar, obwohl er (später) ein Lehrreposit über die Edelsteine und ihre Macht schreiben wird. Den Namen *gemma* erklärt er dort folgendermaßen: *gemmis a gummi nomen posuere priores / die Früheren gaben den Edelsteinen diesen Namen von den Nackten her*. *Gemma* = Edelstein stamme also vom griechischen Wort für „Nackte“ ab (*gummi* in mittelalterlicher Schreibweise für *gymni*), da er so glänzend sei wie der nackte Körper. Maria ist natürlich eine *decens gemma*, also keine erotisch Nackte; vielmehr wird sie als neue Eva gepriesen, die wie jene vor dem Sündenfall einer Kleidung nicht bedürfte. So geschah dies auch im obenerwähnten, karolingischen Hymnus *Ave maris Stella*, der das AVE als Umkehrung der EVA deutete (was Eva verbrach, heilte Ave Maria). Die Muttergottes wird in Hymnen häufig als *gemma* bezeichnet, mit den Adjektiven bzw. Attributen: *decens, pudicitiae, singularis, principalis*. Das Bild stammt offensichtlich nicht aus dem Hohelied, wie sonst so viele Beinamen der Maria, sondern aus ihrer Funktion als *Sion specularis*: Das himmlische, in der Apokalypse prophezeite Jerusalem (=Sion), das Schloß, das sich auf die Erde nach dem Jüngsten Gericht senken soll, wird auf sie, die Gott einen Tempel (ihren Leib) baute, bezogen. So findet sich in *Apoc.* 21,19 bei der Beschreibung des sog. Himmlischen Jerusalems sein Fundament beschrieben: *Fundamentum primum, iaspis: secundum, sapphirus. / Der erste Fundamentgrund war ein Jaspis, der zweite ein Saphir. (...) 21,21: Et duodecim portae, duodecim margaritae sunt (...) et singulae portae erant ex singulis margaritis. / Und die zwölf Tore waren zwölf Perlen, und ein jegliches Tor war von einer Perle*. Dieser Bau findet wiederum (präfigurat) sein Vorbild im Kleid der jüdischen Priester, der in Exod. 39 beschrieben wird: *et posuit in eo gemmarum ordines quattuor. (...) In secundo, carbunculus, sapphirus et iaspis / Und darauf legte er vier Reihen von Edelsteinen. (...) In die zweite den Karfunkel, den Saphir und den Jaspis*. Nun fragt man sich, welcher Edelstein gemeint ist mit dem von Marbod sehr pauschal verwendeten *gemma decens*: Vermutlich ist es der Saphir, denn so interpretiert es ein anderer Marienhymnus (338 *Ave dies fulgentior*): *ut gemmula ex saphiro | potentior carbunculo / wie ein kleiner Edelstein aus*

Saphir, mächtiger als der aus Karfunkel. Das erste Fundament des heiligen Jerusalems wäre dann Eva, der Jaspis gewesen; Maria leitet als zweites Fundament, der Saphir (=Lapislazuli), den neuen Bund ein.

Rosa: Maria als *Rosa Mystica* ist ebenfalls ein altes Bild, das auf das *Hohelied* (*Canticum Canticorum*) Salomos zurückgeht: Dort wird von einem *hortus conclusus* gesprochen, einem verschlossenen Garten; christlich gesehen ist hier die Jungfräulichkeit der Mutter Maria herauszulesen. Später wird aus diesem Rosenmysterium einmal der *Rosenkranz* werden, aber zu Marbods Zeiten hat das Bild noch die ursprüngliche Bedeutung. Eine Rose ohne Dornen, eben Maria, ist die Vorstellung einer Geburt ohne den Makel des sexuellen Kontaktes; dieser Beiname Marias ist besonders beliebt, und Hymnen wie *Ave Rosa sine spinis* bzw. *Rosa sine spina* fangen auch mit ihm an (*Lat. Hymn.* Nr. 322, v.4 *Rosa sine spina*).

Es gibt aber auch ein anderes Konzept (*Lat. Hymn.* Nr. 326): *sicut rosa inter spinas* ist gebildet nach *Cant. Cant.* 2,2: *sicut lilium inter spinas*. Aus der Lilie ist durch eine alternative Übersetzung eine Rose geworden (so wie der Baum der Erkenntnis einmal als Feigenbaum, ein andermal als Apfelbaum gedeutet wird), und das läßt sich auch in der Lutherbibel lesen (*wie eine rose vnter den Dörnen*). Dies Bild ist christlich dann folgendermaßen zu deuten: Zwischen Unwürdigen, Schmutzigen, mit dem Stachel der Sexualität vertrauten Frauen ragt eine weibliche Reinheit hervor, die der Maria. Welches Bild Marbod bevorzugte, lassen die Verse nicht erkennen, aber selbst hier ist (sicherlich gegen seinen Willen) eine heidnische Entsprechung zu finden, die wie bei dem Meeresstern auf den Isiskult deutet: Bei Apuleius, in seinem Roman *Der goldene Esel*, findet der – als Esel verwandelte – Held erst Erlösung und Rückverwandlung, als er bei einer Isisprozession von Rosen kosten darf.

Mella (Plural für *mel*, nur aus Gründen des Reims), *odor*, *flos*: Das Ganze ist entwickelt aus dem Hohelied (*Cant. Canticorum* 4,11–12); dort wendet sich der Bräutigam an seine Braut und preist sie in Bildern. Zuerst redet er sie (a) an mit (4,11): *mel et lac sub lingua tua / Honig und Milch sind unter deiner Zunge*. Der Honig ist also das Produkt der Maria, nicht sie selbst, sondern ihr Sohn, Christus, der als ein Umgewandelter, eben als Gott-Mensch auf die Erde tritt. Grammatisch wäre *mella* dann Akkusativ: wie Maria als Himmelskönigin, Morgenstern oder Sternbild Jungfrau, die Sonne hervorbringt, so als Rose (nicht als Biene) den Honig. In der Aufzählung läßt sich *mella* (Neutrum Plural) aber auch problemlos als Nominativ verstehen, insofern – wie oben schon beim Namen Gottes *Iustitia* – auch Maria zukommt, was ihrem Schöpfer und Geschöpf in einem zukam; auch Maria kann also der Honig sein. Das Bild scheint auf den ersten

Blick gut gewählt, denn der Vergänglichkeit der Rose (=Menschheit) ist die Dauerhaftigkeit des Honigs (=Gott) gegenübergestellt; der roten Farbe der Blume die sonnen-goldene des Produkts. Auch kann man einen Bezug zwischen Honig und Manna herstellen, dem mystischen Brot, mit dem Gott die Juden auf ihrer Wanderschaft durch die Wüste speiste. Aber auch beim Honig konnte die Nähe zu Mysterienreligionen nicht vermieden werden: In der heidnischen Antike galt Honig häufig als Bild für die Verwandlung vom auf der Erde Lebenden in den das Totenreich Bewohnende. Dies gilt besonders für jene Mysterien, die dem Mysteren ein auserwähltes Schicksal nach dem Tod bereiten wollen, und so spielte der Honig eine große Rolle im Mithraskult und wurde auch der Persephone und Hades geopfert. Man erinnere sich nur an Apuleius' Zaubergeburtstagslied, um der Gefährlichkeit bewußt zu sein: *Florea sarta, meum mel / Einen Blumenkranz, mein Honig (weihe ich dir)*.

Im Hohelied ruft der Bräutigam (b) die Frau nun an mit (*Cant. Canticor.* 4,11): *Et odor unguentorum tuorum sicut odor thuris / Und der Duft deiner Salben ist wie der Duft von Weihrauch*. Schließlich (c) redet er zu ihr: *Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten (Hortus conclusus: eigentlich ein Obstgarten, aber später auch in Form eines Rosengartens gedeutet)*. Der Bräutigam nimmt dabei Bezug auf die Aussage der Braut über sich selbst (*Cant. Canticor.* 2,1–2): *Ego flos campi, et lilium convallium / ich bin die Blume des Feldes, und eine Lilie (auch: Rose) im Tal*; worauf er antwortet: *sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias / wie eine Lilie (auch: Rose) unter Dornen, so meine Freundin unter den Töchtern*. Der Bräutigam sieht die Braut als Lilie, sie sich aber nur als gewöhnliche Feldblume; welche Feldblume dabei gemeint ist, darüber entwickelt sich ebenfalls eine lange Liste; in jedem Fall ist es nicht die Rose oder Lilie, die Blume des verschlossenen Gartens, sondern etwa die rote und blaue Kornblume, der Klatschmohn, verschiedene Kräuter. Dies ging auch ins regionale Brauchtum ein: man wand sich zu Mariä Empfängnis etwa einen Kranz aus besonderen Feldblumen. Und wieder wird hier das – einst bekämpfte – Heidentum neugeboren: denn den Brauch des Kranzwindens, des Kranztragens bekämpften die Christen der Spätantike ganz besonders, als heidnischen Brauch. Noch einmal sei daran erinnert: *Florea sarta, meum mel / Einen Blumenkranz, mein Honig (weihe ich dir)*.

Gratia: Dieser sehr frühe Beiname der Maria leitet seine Berechtigung ab aus Lc 1,28: *Ave gratia plena*. Es ist der Gruß des Engels, als er Maria ihre Schwangerschaft ankündigt, der sogenannte „englische Gruß“. *Gratia/von Gnade* bedeutet dabei den Gott selbst, *plena/voll von* die Tatsache, daß Maria schwanger mit ihm ist. Später leitet sich daraus aber auch ihre eigene Funktion ab, selbst Gnade

bewirken zu können (=volle Gnade), indem sie ihren Sohn und mittelbar seinen Vater um das Heil der Christen bitten darf. Damit wird aus Maria die Vermittlerin der Gnade, die man anruft, da die eigentlichen Götter sich taub stellen. Auch dies gehört zu polytheistischem Gedankengut. Ob es nun Merkur, der Götterbote ist, der den Verkehr zwischen Menschen und Göttern sicherstellt, oder ob es im Rahmen neuplatonischer Weltdeutung die Stufen der Emanation sein sollen: In diesem Denken ist der Mensch nicht direkt mit dem (obersten) Göttlichen verbunden, sondern muß sozusagen den Dienstweg einschlagen, um auf korrekte Art einen Antrag zu stellen.

Man sieht also, daß die Beinamen der Muttergottes entwickelt wurden aus vor allem dem Hohelied (*Canticum Canticorum*) und der Beschreibung des Himmlischen Jerusalems in der Apokalypse; das Himmlische Jerusalem galt, als Heimstatt Jesu, für ein Symbol der Jungfrau, die ja dem Gott einen Tempel (ihren Mutterleib) errichtete; das Hohelied galt teils als Beschreibung Marias selber (ein Bräutigam sucht eine Braut: Gott sucht Maria), teils als die der Kirche (die Gott sucht). Man sieht aber auch, wie die christliche Gelehrsamkeit, die sich im Laufe von über 1000 Jahren zusammengesammelt hatte, durch ihre beständig bleibenden Wurzeln in der heidnischen Antike immer mehr paganisiert werden mußte.

III. Mutter und Sohn

Das Verständnis des Mittelteils erschließt sich erst dem, der mit den verschiedenen Symbolen für die Namen Gottes vertraut ist. Schon die erste Zeile (*Corporeus Deus conceptus inundat / dich überflutet der körperlich empfangene Gott*) liest sich modern als ein Hinweis auf die Fruchtblase, aus der das Kind geboren wird: Insofern ist die Verwendung des Wortes „ein-über-wogen“ (*inundare*) korrekt; das Bild wäre unangenehm realistisch. Hinter ihm steht jedoch der Name Gottes *fons Vitae / Quelle des Lebens*; und diese Lebensquelle wohnt in der Jungfrau Maria. Im Unterschied zu einer spirituellen Anwesenheit Gottes im Menschen, wie es den gewöhnlichen Sterblichen zu wünschen ist, ist in diesem Einzelfall die Quelle tatsächlich „körperlich“ in der Jungfrau; darauf weist Marbod mit *corporeus conceptus* hin und betont dies Verhältnis auch noch durch die Alliteration auf c-.

So ist auch die nächste Zeile gedrängt mit Bildern: *exoriens, passus, moriens* sind drei Stationen im Leben Jesu: seine Geburt, sein Leiden, sein Tod; durch diese reinigte (*mundare*) er die Menschen von der Erbsünde (*crimen*). Aber schon die Verwendung des Wortes *exoriri*, das eigentlich „aufgehen“ heißt und

etwa von der Sonne gesagt werden kann (Orient=dort, wo die Sonne aufgeht), ist nicht nur um des Reimes willen geschehen, sondern verweist auf den Namen Gottes als „Sonne“. Diese Sonne hat einen Aufgang (*oriens*), einen Himmelslauf (*passus*, ein Wort, das zwar hier das Partizip von *patior* / *leiden* ist, aber als Substantiv *der Schritt, der Lauf* bedeuten kann), und schließlich *moriri*, das zwar eindeutig ein Sterben bezeichnet, aber durchaus auch auf die Sonne bezogen werden kann, wenn sie im Westen untergeht. Das Wort *moriri* kann zudem als das Gegenteil von *oriri*, und zwar durch die Zugabe von *Tod/mors* = *m+oriri*, verstanden werden (solch ein Verhältnis herrscht übrigens auch zwischen *inundare* und *mundare*). Daß die Sonne aber reinigt, ist ein physikalischer Vorgang, der so heutigem Denken nicht selbstverständlich ist. Man muß an den Vorgang des Verdunstens denken, der unreines, irdisches Material (etwa Salz) von reinerem (Wasser) trennt; die Sonne (=Bild für Gott) soll sich aber nach antiker Physik aus verdunstendem Wasser ernähren.

Die nächsten Verse erzählen von der Höllenfahrt Christi, beginnen aber mit einer Weiterführung des Sonnengleichnisses. Wie diese begibt sich Christus unter die Erde, um wieder aufzugehen. Genauer jedoch wird er die Patriarchen (man erinnere sich an den ambrosianischen Hymnus) wieder auf die Erde holen, indem er als „Rächer“ (*ultus*) auftritt. Gemeint ist, daß er die alte Schlange, Sathan, in Fesseln legen wird und damit ihr Vergehen an der Menschheit für die Menschen stellvertretend bestraft. Auch hier könnte man im Sinne der apokryphen, in dem früheren Kapitel besprochenen, Höllenfahrt Jesu *Mors* als neuen Namen des Unterweltgottes *Infernus* lesen, der nicht nur seine Macht verliert und gefesselt wird, sondern tatsächlich stirbt; leichter ließe es sich aber banal erklären, daß mit der Spätantike die Stilfigur der Antithese sehr in Mode kam und das lateinische Mittelalter sich mehr als an der augusteischen Klassik an Autoren der Spätantike orientierte.

Die *prima psalmatio* ist nun zwar ein direkter Verweis auf die Psalme Davids, meint aber umfassender, daß eben die Patriarchen und Propheten des Alten Testaments, Adam, Noah, Moses, David, aus dem Gefängnis des Todes entrissen wurden und zu neuem Leben gelangten. Übertragen meint die Wendung auch, daß durch die Auferstehung Jesu der Bund des Alten Testaments abgelöst wird durch den neuen Bund, den des Neuen Testaments: Alle dort nur symbolisch angekündigten (=präfigurierten) Vorgänge finden in der *Passio/Leiden* und Auferstehung Jesu, ja schließlich mit dem baldigen Jüngsten Gericht, ihre reale Verwirklichung (=Jonah war drei Tage im Bauch des Leviathan, Christus ebensolange in der Hölle, usw.).

Die nächsten zwei Verse sind weniger symbolbeladen: Maria geschah mehr als Außergewöhnliches, als aus ihrem „Schoß“ das „Abbild“ des Vaters, eben der Sohn hervortrat. Die darauf folgenden vier Verse erklären die Außergewöhnlichkeit des Ereignisses: Gewöhnlich würde das weibliche Geschlecht sexuelle Kontakte erleiden, für die es sich schämen müßte; dies aber sei nötig, um (wie in der *Genesis* vorgeschrieben) das Menschengeschlecht fortzusetzen aus gleichgeartetem Samen (im Unterschied zu Gott, der Maria einen nicht gleichgearteten Samen einpflanzte). Im Schweiß seines Angesichts solle der Mensch, seit dem Sündenfall, leben: Solche Geburten wären beweinenenswert, was sie selber – die Neugeborenen – auch durch Weinen kundtun würden. Maria aber hätte die Scham gewahrt (*pudendos/pudorem*) und nicht einen gleichen Samen, sondern den Herrn des Lichtes hervorgebracht, den Lebensspender. Hier endet Marbod ringkompositorisch mit den beiden Namen Gottes, mit denen er begonnen hatte: *Sol* (Sonne) und *Fons Vitae* (Lebensquelle).

Die sogenannte *exoratio*, eine schließende Anrufung (*Apostrophe*) an die „Gotttheit“, beginnt mit der Ehre, die die Jungfrau Maria genießt: die ganze Welt (*mundus*) verehere sie; der ihr Geweihte (der Mensch, speziell aber Mönche und Nonnen) ehre sie mit Gebet und Lied. Daß Maria von der *Welt/mundus* verehrt würde, läßt an ihren Namen als „Himmelskönigin“ denken, der sich in jener Zeit durchsetzte und an das Bild des Meersterns anknüpft. Das lateinische Wort *Mundus* trägt aber auch die Wirkung der Auferstehung Jesu in sich: Er reinigte (*mundare*) die Menschheit von der Erbsünde; nun ist sie gereinigt (*mundatus* = *mundus*). Gleich nach Gott (*dominus*), speziell aber nach ihrem Sohn, sei sie die Hoffnung der Menschen. Dies zeigt, wie sehr sich die Marienverehrung im späten 11. Jh. schon an eine Erweiterung des „polytheistischen“ Christentums um eine vierte „Gotttheit“ machte.

Die letzten beiden Verse bieten noch einmal eine bemerkenswerte Vermischung von Christlichem mit Paganem: Mit ihrer Fürbitte bei Gott soll Maria den Menschen vor der Hölle retten, das ist klar. Aber der erste Vers bedient sich ganz bibelsprachlichen Vokabulars: Das Urteil des jüngsten Gerichts (*iudicium*) kann die Hölle bedeuten; *Gehenna* ist ein Begriff der lateinischen Bibel (Math. 10,28). Ganz anders verhält es sich mit dem letzten Vers: Er ist eine Aufnahme der heidnischen *Aeneis* Vergils, die über die ganze Latinität als Mustertext gelesen wurde. Der Held Aeneas gelangt im sechsten Buch in die Unterwelt; dort gibt es einen Ort, die *campi Elysii*, wo auch die „frommen Sänger“ (*pii vates*) leben, die keuschen Priester, die Erfinder der Künste und andere berühmte Gestalten (A. 6,637–678). Natürlich meint Marbod den christlichen Himmel, aber seine Worte verraten seine, für das schwindende 11. Jh. nicht untypische, hohe Bildung in

paganer Literatur. Er ist damit ein Stellverteter für die Faszination, ja die schleichende Rückkehr der paganen, viel-göttigen Welt, die sich offensichtlich durch ihre poetische Überlegenheit die schlichten, in der lateinischen Übersetzung des Hieronymus unfein klingenden Konzepte der Bibel anzueignen begann; ein Prozeß, der die Renaissance, und mit ihr die erneute Überwindung antiker Konzepte durch ihre Akzeptanz als Grundlage für Weiterweisendes bereits jetzt schon einleitet.

Text:

Analecta Hymnica Medii Aevi 50, G. M. Drewes (ed.), Leipzig, 1907, n. 302
Poemes de Marbode, Carmina Varia, Traduction en vers de Sigismond Ropartz, Rennes, 1873
Lateinische Hymnen des Mittelalters, 2. Bde.: *Marienlieder*, F. J. Mone, Freiburg i. Breisg., 1854

Literatur:

C. Guldán, *Eva und Maria – eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln, 1966
 L. Hernault, *Marbod, évêque de Rennes. Sa vie et ses œuvres (1035–1123)*, Rennes, 1890
 D. Norberg (trans. Grant C. Rolí), *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, New York, 2004, S. 60–61 (= Jacqueline de La Chapelle Skubly, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958)
 Th. Raynaudi *Apopompaeus*, Lyons, 1665, Bd. 7: *Marialia*
 A. Salzer, *Sinnbilde und Beiworte Mariens*, Linz, 1893

Lexika:

Lexikon des Mittelalters, s.v. Maria, Bd. 6, Sp. 243–275
Lexikon des Mittelalters s.v. Marbod v. Rennes, Bd. 6, Sp. 217–8 (R. Düchting)
Lexicon der christlichen Ikonographie (LCI) s.v. Maria: Bd. 3, Sp. 154–210
LCI s.v. Lilie: Bd. 3, Sp. 100–102 (M. Pfister-Burkhalter)
LCI s.v. Rosa: Bd. 3, Sp. 563–568 (R. Schumacher-Wolfgarten)
LCI s.v. Edelsteine: Bd. 1, Sp. 578–580 (K. Hahn, C. Kaute)

ANONYMUS: CUM SIT FAMA MULTIPLEX

(12. Jh.?)

Carmina Burana 191a

1.

*Cum sit fama multiplex de te divulgata,
veritati consonent omnia prolata;
colorare stultum est bene colorata,
et non decet aliquem serere iam sata.*

2.

*Raptus ergo specie famae decurrentis, 5
veni non immodicum verba dare ventis;
sed ut rorem gratiae de profundo mentis,
praecepit ut Dominus, traham offerentis.*

3.

*Vide, si complaceat tibi me tenere:
in scribendis litteris certus sum valere, 10
et si forsitan accidat opus imminere,
vices in dictamine potero supplere.*

4.

*Hoc si recusaveris, audi, quod attendas:
paupertatis oneri pie condescendas,
et ad poenas hominis huius depellendas 15
curam aliquatenus muneris impendas.*

5.

*Pater mi, sub brevi tam multa comprehendi,
quia doctis decens est modus hic loquendi,
et ut prorsus reseceam notam applaudendi,
non in verbo latius placuit protendi. 20*

Da ja ein vielfacher Ruhm von Dir sich verbreitet hat, mag/soll alles, was vorgebracht wurde, mit der Wahrheit zusammenklingen. Es ist dumm, schön (rhetorisch) Koloriertes zu kolorieren, und es ziemt sich nicht, daß jemand schon Gesätes aussät. / Ich also, hingerissen von der Art des herablaufenden Ruhmes,

(5) kam, um nicht unmäßig Worte den Winden zu geben, sondern damit ich den Tau der Gnade (bzw. Dankes) „aus der Tiefe meines Geistes“, wie es doch der Herr vorschrieb, herausziehe, des Geistes, der (bzw. die=Gratia) sich Dir anbietet. / Schau, ob es Dir gefällt mich zu (unter-)halten: Ich bin sicher, beim Buchstabenschreiben (bzw. Literatur schreiben) Wert zu haben, (10) und wenn es vielleicht passiert, daß ein Werk anliegt, werde ich die Rolle beim „Dictamen“ (Diktieren, aber auch Briefeverfassen) ausfüllen können. / Wenn Du aber dies ablehnst, hör, worauf du achten sollst: Fromm sollst Du zur Last der Armut herabsteigen, und um die Qualen dieses Menschen zu vertreiben, (15) sollst Du ein wenig die Mühe eines Geschenkes aufwenden. / Mein (geistiger) Vater, unter so kurzer (Wendung) habe ich so viel zusammengefaßt, weil für Gebildete sich dieser „Modus“ zu reden ziemt, und um völlig abzuschneiden den Vorwurf, Beifall spenden zu wollen (=Schmeicheln), gefiel es mir, nicht im Wort länger mich auszubreiten. (20)

I. Vaganten

Das Gedicht findet sich in den berühmten *Carmina Burana*, einem Kodex aus dem Kloster Benediktbeuren, der in der ersten Hälfte des 13. Jh., genauer vermutlich nach 1217 und vor 1250, zusammengestellt wurde. Die *Carmina Burana* ordnen in drei, bzw. vier Abteilungen: moralisch-satirische Dichtung, Liebeslieder, Trink- und Spielerlieder sowie am Ende geistliche Stücke (möglicherweise ist eine weitere Kategorie geistlicher Gedichte verloren gegangen); hierbei findet es sich – seltsamerweise – in der dritten Abteilung. Dazu mag beigetragen haben, daß es ohne Abtrennung direkt unter die Verse des wohl berühmtesten Spielerliedes, der *Vagantenbeichte* des Archipoeta, geschrieben wurde und den Eindruck vermittelt, es gehöre noch zu dieser. Möglicherweise war dies bereits die Auffassung des Auftragsgebers der Sammlung bzw. des Sammlers oder Schreibers, eine Auffassung, die vom gleichen Versmaß (beide sind in Vagantenstrophen geschrieben) bestätigt worden sein konnte, vielleicht auch von der gleichen Melodie. Denn eine Melodie ist für 191a überliefert, und so läßt sich eingeschränkt auch beurteilen, wie der Vortrag geklungen haben mag; eingeschränkt, denn die Neumierung der *Carmina Burana* läßt keine absoluten Töne rekonstruieren, sondern lediglich Tonerhöhung bzw. -vertiefung, und ist auch in der Frage des Rhythmus nicht hinreichend eindeutig. Man kann sich die Melodie gut vorstellen, wenn man sich das Kinderlied *Auf unsrer Wiese gehet was | watet durch die Sümpfe* in Gedächtnis ruft, dessen metrisches Schema auf der Vagan-

tenstrophe beruht (nur das „Auf“ ist zu streichen). Immerhin ist durch die Tatsache, daß der Text zum Singen gedacht war, gesichert, daß es sich nicht um ein in die Sammlung, versehentlich möglicherweise, eingegangenes persönliches Bittgedicht handelt, sondern um ein für den Vortrag geeignetes Objekt.

Daß es sich um weitere Strophen der Vagantenbeichte handeln könne, die höchstwahrscheinlich tatsächlich um 1163 in Pavia feierlich vorgetragen wurde, ist aus mehreren Gründen wenig wahrscheinlich: Jene ist die Parodie einer Beichte und endet mit einem Gnadengesuch an den Erzbischof von Köln; dieses wendet sich neu anhebend an einen Ungenannten und betont auch die Kürze des Vorgebrachten (die Vagantenbeichte hingegen ist 25 Strophen lang). Zudem ist in 191a eine metrische Besonderheit zu erkennen, welche die Vagantenbeichte nicht aufweist: Zusätzlich zum zweisilbigen Endreim wird in den ungeraden Zeilen vor der Zäsur Assonanz bzw. Reim gesucht (*-plex/est; -cie/tie; -ceat/-dat; -ris/-nis; tam/-cem*). Und schließlich kommt die Wendung *veritati consonant* aus der beliebten Sentenz *omnia vera vero* (bzw. *veritati*) *consonant* / *alles, was wahr ist, stimmt auch mit der Wahrheit überein*, die aus Aristot. *Nikom. Ethik* 1,8, 1098B gezogen wurde (sprichwörtlich). Die erste Übersetzung der *Nikomachischen Ethik* geschah aber erst durch Burgundio Pisanus (ca. 1110–1193); wirkmächtig darunter die *Ethica Vetus* (Buch 2–3) und *Ethica Nova* (Buch 1). Dies wiederum hat Folgen für die Datierung: lange ging man davon aus, daß die *Ethica Nova* in den Jahren 1215–1220 von Michael Scotus übersetzt sei; nun ist es zwar möglich, daß das Zitat aus dem 1. Buch auch schon Ende des 12. Jh. gewirkt haben kann. Dennoch ist einige Zeit anzusetzen, bis diese Wendung ihre Sprichwörtlichkeit erlangt haben konnte, wie sie hier voraussetzen ist. Die Vagantenbeichte des Archipoeta ist aber schon in der Mitte des 12. Jh.s, vermutlich zwischen 1162–63, entstanden; er selbst ist nicht spät nach 1165 gestorben. So dicht auch beide Lieder sich zeitlich stehen mögen, so können sie unmöglich vom selben Autor sein.

Gerade die Zuschreibung zur Vagantenbeichte macht es schwer, zu beurteilen, ob es sich hier um ein ernstgemeintes oder satirisches Gedicht bzw. Lied handelt: Wäre ersteres richtig, bewürbe sich ein Kleriker bei einem Prälaten um eine Stelle; es unterschiede sich dann von der Vagantenbeichte vor allem im „Tenor“ (satirisch dort, hier stumpf grammatisch) und sei allein deswegen nicht zu ihr gehörig. Im zweiten Fall (den ich weiter verfolgen werde) handelt es sich um ein dem typischen Mantelgedicht ähnliches Lied, das vielleicht auf einem Bakelfest vorgetragen wurde oder für ein solches gedacht war (dazu später). Wäre dies wahr, dann unterschiede sich das Gedicht von der Vagantenbeichte keineswegs im „Tenor“, sondern wäre vielmehr eine mehr oder weniger geglückte Imitation

desselben und im selben kulturellen Kontext zu lesen. In beiden Fällen ist es übrigens ein Gedicht, das von jederman zu eigenen Zwecken verwendet werden kann: Das „Ich“ gibt zu keinem Zeitpunkt biographische Details preis, und der „Adressat“ ist ein namenloser „Pater“, der um keine speziellen Eigenschaften verfügt, aus denen seine Position erkennbar werden könnte. Einmal losgelöst von seiner Entstehung, läßt sich das Gedicht zu beiden Anlässen denken: zu einer ernst-, aber formelhaften Bewerbung wie zur Verspottung einer solchen. Bisher ging man wie selbstverständlich vom ersten Fall aus, aber in der Sammlung ist es positioniert unter die Trink- und Spiellieder. Was deswegen gegen die Ernsthaftigkeit des Gedichtes spricht, soll im Folgenden der Leitfaden der Betrachtung sein.

II. Zisterzienser

Am überzeugendsten läßt sich gegen die Ernsthaftigkeit des Gedichtes argumentieren, wenn man es fürs erste schlicht als solches, als ernst hinnimmt und vor Augen stellt, was dann geboten wird: Der Vortragende wird ein einfacher Kleriker sein, der sich an eine höhere Person, hier einmal einen Bischof, wendet. Da er viel von ihm gehört habe, müsse wohl alles wahr sein; dies macht der Kleriker plausibel, indem er auf einen – offensichtlich derzeit überzeugenden, aber erst aus einer jüngeren Übersetzung stammenden – oben erwähnten Satz „des“ Philosophen, des Aristoteles hinweist: *Wenn alles nach Wahrheit aussieht, dann ist es wohl wahr*. Insofern wäre es, trägt der Kleriker vor, anmaßend, das schon gut Ausgemalte selber noch einmal ausmalen zu wollen; hier läßt er zum ersten Mal seine Vertrautheit mit dem derzeit viel gelesenen Werk *De consideratione* des Bernardus Claravallensis erkennen. Denn *bene colorata* findet ein Gegenstück in Bernard, *De consideratione* lb. 2, c. 9,18: *Dele fucum fugacis honoris hujus, et male coloratae nitorem gloriae. / Tilge die Schminke dieser Ehre und den Glanz eines schlecht bemalten Ruhmes*.

Bernard von Clairvaux (1090–1153) ist besonders bekannt als Prediger der Kreuzzüge. Im Jahre 1113 trat er in das Kloster Cîteaux (lat.: Cistercium) ein; im Folgenden entwickelte sich dieses zu einer puristischen Bewegung des Benediktinerordens, zu den sog. Zisterziensern. In seinem Werk *De consideratione* rät er dem neuen Papst Eugen III., einem ehemaligen Schüler, den klugen Abstand von der in Rom grassierenden Vetternwirtschaft; dagegen ruft er zu einem bibelkonformen Leben in Armut auf. Selbstverständlich liefen seine Ratschläge ins Leere;

zumindest aber wurde er von der Kirche – auch hierfür – nach dem Tode in den Himmel versetzt.

Die zweite Wendung, mit welcher der Anonymus zum Ausdruck bringen will, man brauche bereits Gelobtes nicht weiter loben, ist an sich widersinnig: bereits Gesätes brauche man nicht zu säen. Wie, fragt man sich, soll dies realisiert werden? Soll der Bauer etwa die Samen wieder aus der Erde holen und neu ausstreuen? Wenn es eine Doppelung zum Neubemalen von etwas bereits (gut) Bemalten ist, dann sicherlich. Was jedoch im Bild des Bildes Sinn ergibt (in der Realität wurden immer wieder etwa Fresken übermalt), ist beim Ackerbau nur lächerlich. Wenngleich viele Sprichwörter zum Säen entstanden sind, ein solches findet sich nirgends. Man sollte also nach einer übertragenen Bedeutung suchen, die das Wort *serere* transportieren kann, und hier bietet sich wieder ein Zitat des Bernard von Clairvaux an (*De consideratione* lb. 5, c. 2) *multa serit, et nihil metit* / viel säht, nichts erntet er; sowie (*De consideratione*, lb. 2, 11,20) *dans semen serenti* / Samen dem Säer gebend. Ganz offensichtlich war das Thema des Säens zu jener Zeit verbreitet, denn das „Säen“ (und Sturm ernten, etc.) ist ein typisches Gleichnis aus dem Alten und Neuen Testament und wurde gern variiert. Säen im christlichen Sinne bedeutet jedoch etwas ganz anderes, als die Zeile hier hergiebt: Es ist das Verbreiten der eigenen Lehre und die Hoffnung, daß diese in den Schülern zur Besserung, zur Entwicklung eines gott-wohlgefälligen Charakters führen wird. Wenn also der Anonymus sich dieses Bildes bedient, dann fast wie einer, der Worthülsen – leeres Gerede – gelernt hat und sie nun anwendet, irgendwie. Aber gerade das kann Absicht sein, denn wenn der Anonymus vom Publikum voraussetzt, *serere* im Sinne von „Predigen“ oder zumindest „eine-Erkenntnis-in-Gang-setzen“ zu verstehen, gibt er sich selber, den Bittsteller, als anmaßend zu erkennen. Oder umgekehrt: Wenn er selber im Gleichnis des „Säens“ nichts als die Arbeit des Bauern erkennen kann, dann zeigt er von sich, daß er um die übertragene Bedeutung nicht weiß – und damit kaum für einen geistlichen Posten geeignet ist.

Nun erklärt er, er wäre von der *species* des Ruhmes seines *Paters* herbeigeholt worden und käme, um nicht leeres Gerede zu verbreiten, solches, das der Wind verwehen würde. Das Gleichnis stammt – wörtlich – aus Ovid *Amores* 1,6,42 und wurde dann (sicherlich wegen der Alliteration) sprichwörtlich. Nun gilt das 12.–13. Jh. als die eigentliche *Aetas Ovidiana/Ovids Zeitalter*: Nie wieder wurden die Werke des Augusteers so intensiv rezipiert, wie das ganze Corpus der *Carmina Burana* lehren kann. Aber warum ist es eine *species* der *fama*, die den Anonymus zum Pater bringt? *Species* kann viel bedeuten: Schönheit, Art, Anschein; leicht könnte man also verstehen: *angelockt von der Schönheit deines Ruhms*. Aber

wiederum gibt es eine sprachliche Parallele bei Bernard *De cons.* lb. 3,c.4,14: *et malas res et malas pariter species devitare. In altero conscientiae, in altero famae consulis. Puta tibi non licere (etsi alias fortasse liceat), quidquid male fuerit coloratum. Denique interroga maiores tuos, et dicent tibi: Ab omni specie mala abstinete vos (I. Thess. 5,22) / (es ist nötig:) sowohl die schlechten (realen) Dinge als genauso auch den schlechten (eingebildeten) Anschein zu vermeiden. Im ersten sorgst Du Dich um Dein gutes Gewissen, im zweiten um Deinen Ruf. Sag Dir selbst, daß Dir nicht erlaubt ist – auch, wenn es vielleicht anderswo erlaubt sein mag –, alles, was auch immer schlecht bemalt ist. Frag schließlich Deine Vorgänger, und sie werden Dir sagen: „Haltet euch fern von jedem schlechten Anschein!“.*

Es ist also eine Kritik am Wort *species* (=dem Anschein) einer Sache, nicht ihrer selbst. Bernard ermahnt Eugen III., nicht nur das Schlechte selbst, sondern schon den Anschein des Schlechten zu meiden. Und direkt darauf erwähnt er wiederum die „schlecht-bemalten“ Taten. Die Bilder sind also bei Bernard wie beim Anonymus grundsätzlich aus der Bibel entwickelt; aber daß sich im vorliegenden Gedichte zwei ganz separate Vorstellungen (*species* und *bene colorata*) finden, die beide in einem Absatz des Bernard direkt aufeinander auftauchen, weist darauf hin, daß der Anonymus – mit welcher Intention auch immer – zuerst den Traktat des Bernard zur Hand nahm, und erst danach seine Bilder weiterentwickelte.

Spätestens jetzt sollte dem mittelalterlichen Zuhörer des Liedes sicher sein, daß der Anonymus zwar auf Bernard zurückgreift, daß er ihn aber allen Inhalts beraubt als reine Fundstätte für Sentenzen gebraucht, die wiederum frei variiert werden.

Allerdings wird die Sache komplizierter: Die nächsten Verse geben das Gegenbild zu einem, der seine Worte den Winden anvertraut. Der Anonymus möchte den *Tau seiner Gnade anbieten*, nach Gebot Gottes (*praecepit ut Dominus / wie der Herr befahl*) aus dem *Tiefsten seines sich dazu anbietenden Herzens*. Das ist für den Gebildeten des 12. Jh.s leicht zu verstehen, denn es geht zurück auf *Psalm 130: De profundis / aus der Tiefe meines Herzens/Geistes*, und hierauf weist sogar *praecepit ut Dominus* hin. Aber die Sache ist doch nicht so einfach: Beim Anonymus taucht das Wort im Singular, beim Psalm im Plural auf. Bei Bernard (*De consideratione* 2,10,19) findet sich wieder einmal eine ähnliche Wendung, im Singular diesmal; und hier ist die „Tiefe“ im Sinne der Armut (*profundum, cum se plus deicit / die Tiefe, wenn er sich immer weiter erniedrigt*) zu verstehen (auch der Kommentar eines Zeitgenossen, des Petrus Lombardus, für *Ps.* 130 weist in eine ähnliche Richtung). Dadurch erhält der Text einen

doppelten Sinn: *e profundis* wäre *aus der Tiefe des Herzens*, und so soll es der Adressat, der Pater, vernehmen; *e profundo* hingegen bedeutet, *aus der Armut*, und so meint es tatsächlich der Absender.

Der Tau hingegen stammt aus gleich dem nächsten *Psalm* 131: *Sicut ros Hermi*, aber auch dies ist nicht so einfach: Denn hier wird auf einmal ein anderer Text sichtbar, von dem schwer erklärbar ist, wie er dem anonymen Autor hätte bekannt werden können, eine *Antiphon* der Hl. Hildegard von Bingen (1098–1179). Ausgehend von *Psalm* 131 entwickelt sie ein Bild von der Integrität der Frau (*Antiphon* f. St. Ursula, Op. poet. 44: *O rubor sanguinis*): *Deus enim rorem in illas misit, de quo multiplex crevit fama / Gott hat nämlich den Tau über jene geschickt, aus welchem ein vielfältiger Ruhm erwuchs*. Man mag einwenden, dies Bild des Gottes, der den Tau seiner Wahrheit über die Welt ergießt, sei doch wohl kaum dem Anonymus von Hildegart vermittelt worden, sondern stamme eben aus der Verbindung aus den Psalmen 130–131. Aber bei Hildegart findet sich (*De matutinis laudibus* und hier gesungen zum *cursus*) die Wortverbindung der *multiplex fama*, die ansonsten nicht gebräuchlich ist, und gerade im ersten Vers von 191a auftaucht (*fama divulgata* dagegen schon in Vulg. 2. Macch. 4,39). *Rorem meae mentis* stellt dann eine besonders subtile Satire dar, die wieder die Person des Anonymus diskreditiert: Gott habe – nach Hildegart – über die Frauen den Tau seines Geistes (*spiritus*) ergossen, so daß diese zu einem vielfältigen Ruhm wuchsen; der Anonymus behauptet nun, einen solchen *ros* zu besitzen. Das ist nichts als die Sünde der *vanitas/Eitelkeit*, und dürfte den Sprecher alles andere als empfehlen.

Nun bietet der Anonymus seine Qualitäten dem Pater an: Er ist sich sicher, daß er in der Lage ist, einen Brief zu schreiben, so scheint es zumindest. Und dies wäre in der Tat eine hohe Qualifizierung, denn das korrekte Verfassen eines Briefes erforderte die Einhaltung eines umfassenden Regelwerkes, wie es in der *Ars Dictaminis* gegenwärtig an den Universitäten gelehrt und seit dem 11. Jh. in Bologna entwickelt wurde. Auch das *opus*, das anstehen könne, mag ein Bezug zur Vagantenbeichte sein: Dort spricht der Archipoeta 15,3 mit *ut opus faciant* von einem größeren Gedicht; so lautet die gängige Übersetzung von C. Fischer auch: *gibts ein dringlich Werk* und suggeriert, daß dies das Verfassen eines Gedichtes darstellen könne. In Verbindung mit dem Fachausdruck *dictamen* könnte man auch an einen Brief denken, und so hätte sich der Autor nur wiederholt. Aber mir scheint beides bei weitem zu hoch gegriffen: Der Plural von *littera* bedeutet zwar häufig „Brief“, grundsätzlich ist *littera* aber der „Buchstabe“ und *litterae* damit „Buchstaben“; ein *dictamen* ist zwar (im 13. Jh.) das Fachwort für das „Verfassen eines Briefes“, ganz einfach bedeutet es aber den Vorgang des

„Vorlesens“ und die Arbeit des „Vorlesers“, der beim gleichzeitigen Verfassen mehrerer Abschriften eines Textes die Regie führte. Dies aber heißt ganz einfach: Der Anonymus erklärt, in der Lage zu sein, schreiben und lesen zu können, dessen sei er sich jedenfalls ziemlich sicher (*certus sum*). Nun ist auch das keine ganz banale Fähigkeit; allerdings kann unser Anonymus etwas viel Schwierigeres: Lateinisch dichten. Da ist es doch kaum ernst zu nehmen, wenn er seine Fähigkeit, lesen und schreiben zu können, als Empfehlung für seine Bewerbung einreicht; im Gegenteil stellt er sich selber bewußt in ein schlechtes Licht. Wenn schon nicht bei der anmaßenden Redeweise, er wolle den „Tau“ seiner Rede ausgießen zum Lobe des „Paters“, so spätestens dürften hier also Zweifel an der Ernsthaftigkeit des Bewerbungsgedichtes aufkommen.

Dem Anonymus ist auch offensichtlich bewußt, daß eine solch magere Kompetenz im einfachen Lesen und Schreiben dazu führen dürfte, kein Gehör zu finden, und so gibt er sogleich die Alternative, und zwar als fast religiöse Forderung (*audi, quod attendas! / hör, worauf Du achten sollst*): Als Frommer solle der Pater sich zu der Last der Armut herablassen und ihn die Sorge eines *munus* angedeihen lassen, um seine Menschenqualen zu lindern. Hierbei beruft er sich wiederum auf den Hl. Bernard von Clairvaux: *impendere curam et serere / Sorge verwenden und säen* steht zwar ähnlich schon bei Vergil (*G.* 2,426), aber berühmt wurde der Satz des Hl. Bernard (*De consideratione* lb. 4, c. 2,3) über die einstmalige, vorbildliche Sorge der Päpste für ihre Schäflein (im Gegensatz zu den Sitten des zeitgenössischen Klerus von Rom): *impendere curam, impendere substantiam, impendere et se ipsos / Sorge verwenden, sein Vermögen verwenden, auch sich selbst verwenden*. Damit aber macht sich der Kleriker keineswegs beliebt bei seinem Adressaten, denn er setzt ihn unter Druck; so etwas kann man einem Hl. Bernard durchgehen lassen, kaum jedoch einem stellungslosen Kleriker, sofern er die Sache ernst meint. Gleichzeitig wirft er (bewußt?) ein weiteres schlechtes Licht auf sich selbst, denn er und alle seine Zeitgenossen – so auch sein Adressat – lernten Latein über das Auswendiglernen der sogenannten *Disticha Catonis* (moralischer Zweizeiler aus der Spätantike); in diesen aber findet sich folgende Maxime (*Cato* 1,12): *infantem nudum cum te natura creavit | paupertatis onus patienter ferre memento! / Da die Natur dich doch schon als nacktes Baby geschaffen hat, erinnere dich stets daran, die Last der Armut dulddend zu ertragen*. Diese Lebensregel hätte allen, besonders aber dem Adressaten, bekannt sein müssen, und auf sie aufmerksam zu machen, und sei es nur durch die Wortverbindung von Armut und Bürde, dürfte einer Argumentation selbst unter Zitieren des Hl. Bernards mehr als schädlich gewesen sein. Der Anonymus hat das selbstverständlich gewußt.

In der letzten Strophe diskreditiert sich der Anonymus vollends, indem er sich zu den *docti* / *Gebildeten* zählt: Eben noch hatte er gesagt, er könne kaum mehr als Lesen und Schreiben, nun wird er zeigen, daß er nichts Eigentliches zum Lob des Adressaten vorbringen kann; eben noch hat er mit einem Zitat aus den *Disticha Catonis* auf den Elementarunterricht des Lateinischen hingewiesen, jetzt nennt er den Adressaten alles andere als ehrfürchtig *pater mi* / *mein Vater* und sich selber *decens* / *zurückhaltend*. Nun zitiert er wieder Bernard von Clairvaux: Daß man sich kurz fassen solle, insbesondere um damit die eigenen Glaubwürdigkeit zu betonen, findet sich an mehreren Stellen mit verschiedenem Sinn bei ihm (*De consideratione* lb. 1, c. 2,3): *et ut brevi cuncta horribilis mali mala complectar* / *damit ich in Kürze alle die Übel eines schrecklichen Übels zusammenfasse* sowie lb. 1, c. 10,13: *Nihil ita absque labore manifestam facit veritatem, ut brevis et pura narratio* / *Nichts macht so mühelos die Wahrheit klar wie eine kurze und reine Darlegung des Sachverhaltes*. Die *nota applaudendi* findet sich als *nota assentationis* wiederum in *De consideratione* lb. 2,14,23: *nec enim assentationis apud te vereor incurrere notam* / *denn ich fürchte ja nicht, bei Dir den Tadel des Jasagens zu verdienen*. Und doch verwendet der Anonymus diese Stellen nur als Worthülsen, die ganz vom Sinn des Gedichtes abweichen, fast so, als habe er beim Unterricht am Beispiel des berühmten Briefes Latein gelernt, wie auch am Beispiel der *Disticha Catonis*: Wortverbindungen (Junkturen) und Konzepte wurden ihm dadurch vermittelt, die er nun aber mit eigenem Inhalt füllt. Möglicherweise konnte dies derzeit ein jeder Rezipient nachvollziehen und hat es selber so auch im Unterricht kennengelernt; daß der Brief des Hl. Bernard in der Schule als Mustertext gelehrt wurde, ist in bestimmten Zirkeln anzunehmen. Nach dem Schulunterricht sieht das Gedicht aber auch aus: Spätantike Rhetoriklehre, auf der die mittelalterliche fußte, findet sich Punkt für Punkt, denn die Gliederung ist sehr einfach: „(1) Dein Lob brauch ich nicht zu singen (*praeteritio*); (2) Ich bin hergekommen (mit *exemplum*); (3) ich kann schreiben und lesen und könnte bei Dir arbeiten; (4) wenn nicht, erwarte ich ein Geschenk; (5) und habe mich, wie ein „Gebildeter“, kurz gehalten.“ Auch der Bezug zu Bernards *De Consideratione* ist ein vor allem sprachlicher; denn inhaltlich hat das vorliegende Gedicht nur eines mit Bernards Brief gemeinsam (allerdings das Wichtigste): Es beschäftigt sich irgendwie mit dem Einwerben von Gütern bei Höhergestellten, nicht durch die geistliche noch geistige Fähigkeit des Bittstellers, sondern durch Schmeichelei. Genau das ist es, wovon Bernard warnt, und genau dies präsentiert das Gedicht.

Der Autor ist deswegen möglicherweise Zisterzienser, da er ausgiebig aus *De consideratione* von Bernard von Clairvaux schöpft; andererseits war der Brief an

den Papst Eugen III. auch viel verbreitet und gelesen. Dennoch ist das Lied keine offensichtliche Satire des Briefes, denn die Textparallelen lassen eher – im Rahmen einer *Ars Dictaminis*? – an die Nachwirkung eines Lateinunterrichts oder der Lektüre des Briefes mit Erklärung denken, aus der Sprach- und Stilvorbilder genommen werden. Jedoch ist Bernards Brief typisch auch für die moralischen Normen, in denen der Anonymus lebt.

Was mag nun die Verbindung zwischen Bernard von Clairvaux, Hildegard von Bingen und dem Anonymus sein? Viele Benediktinerinnen-Kloster bemühten sich genau zu jener Zeit um eine Aufnahme in den Zisterzienser-Orden, der die Benedict-Regel genauer befolgte, als der eigene; während die Zisterzienser zurückhaltend waren und anfänglich eine Aufnahme der Benediktinerinnen ablehnten, waren die Benediktiner umso drängender. Die heilige Hildegard mag hier als Ansporn gewirkt haben, da sie asketisch wie der Hl. Bernard lebte (und damit die Heiligen Franciscus von Assisi und Katharina von Siena vorauslebte). Möglicherweise waren ihre – auch sonst nicht schlecht überlieferten – Hymnen einem Studenten wohl vertraut, wenn er denn nur entweder ein Benediktiner oder Zisterzienser war, beide derselben Ordenslehre untertan, nur in unterschiedlicher Intensität.

III. Das Bakelfest

All das bringt die *Bewerbung* in eine seltsame Nähe zu der *Vagantenbeichte* des Archipoeta, an die sie ja in der Handschrift ohne Kennzeichnung eines Autorwechsels anschließt: Wie Francis Cairns Ende der 70er Jahre des 20. Jh.s nachweisen wollte, greift diese auf zwei Zisterzienser Traktate über die Beichte zurück; diese Annahme hat sofort zu einer vehementen Zurückweisung in einer Rezension des *Mittellateinischen Jahrbuchs* geführt. Liest man beide Texte naiv, war die Zurückweisung mehr als berechtigt: Nichts kann wirklich beweisen, daß der Archipoeta auf genau jene Traktate zurückgriff; fast alle Motive, die Cairns aus einem bestimmten Traktat erklärt, kommen aus der Bibel selbst und sind von beiden Texten gleichermaßen, und das heißt potentiell unabhängig, entwickelt. Wenn man die Texte jedoch auf dem Hintergrund ihrer eigentlichen Intention liest, stellt sich das Bild anders dar: Cairns versucht, die *Vagantenbeichte* des Archipoeta in eine ihr zeitlich naheliegende, kulturell bestimmende Moderne zu versetzen und sie aus aktuellen Texten zu verstehen; der Rezensent weist dies zurück und besteht, unausgesprochen und möglicherweise unbewußt, auf der Originalität des Dichtergenies. Weiter wurde über die Frage nicht gestritten, aber

jetzt erkennt man vielleicht: Sehr wohl ist es wahrscheinlich, daß ganz sinnentleert Passagen aus zeitgenössischen Texten in neue einfließen konnten. Erstere hatten ihre Bildhaftigkeit aus der Bibel gezogen, letztere kannten selbstverständlich die Bibel ebenso, übernahmen aber trotzdem die zeitgenössischen Wendungen, teils sinnentleert. Was aber in beiden Fällen – der *Vagantenbeichte* des Archipoeta und der *Bewerbung* des Anonymus – gleich bleibt, ist die Tatsache, daß sie auf Texte zurückgreifen, die mit dem Thema ihres Gedichtes zusammenklingen: beim Archipoeta eine ernstgemeinte Beichte, beim Anonymus eine Warnung vor der Simonie (=Vetternwirtschaft). Und beide, als Texte des ausgehenden 12. Jh.s, lassen sich ausdrücklich auf eine modische Bewegung derselben Zeit zurückführen: dem Orden der Zisterzienser, der namentlich über die Gestalt des Bernard von Clairvaux zu großem Glanz geführt wurde. Daß man seit jüngerer Zeit auf diese Zusammenhänge stoßen konnte, dafür ist die Entwicklung der Technik verantwortlich: Zuerst verfügte man, zu Zeiten Cairns in den 80er Jahren des 20. Jh.s, über umfangreiche Konkordanzen, dann aber, heute, um die Omnipräsenz des Internets. Erst letztere Technik läßt die Waage zugunsten von Cairns Interpretation ausschlagen.

Nun hat aber auch die an die *Vagantenbeichte* angehängte *Bewerbung* des Anonymus auf ein Zisterzienser-Traktat, eben das des wichtigsten Förderers des Ordens, zurückgegriffen. Ebenso wie bei Cairns für die *Vagantenbeichte* postuliert, übernahm offensichtlich unmotiviert die *Bewerbung* Motive, gleich als ob es sich um Reste einer Lateinausbildung am Beispiel des Ordensheiligen (Bernard wurde 1172 kanonisiert) handelte. Gleichzeitig aber drückt sich durch die *Bewerbung* wie die *Vagantenbeichte* eine, modern gesprochen, Parodie der Subtexte aus; er wird nicht selber parodiert, sondern sein Grundgedanke wird parodistisch neu vorgetragen. Es ist eine andere, ungewohnte, subtilere Form der Parodie als etwa die des *Evangelium Nummorum*, das ebenfalls in den *Carmina Burana* erhalten ist (vgl. das folgende *Vinum bonum*); sie parodiert nicht einen Text, sondern eine Einstellung. Daß dann die Texte entweder aus dem Bereich des Zisterzienserordens (Beichte, Brief) und der im 12. Jh. häufig zu den Zisterziensern wechselnden Benediktinerinnen (Hildegart) kommen, zeigt ihre Zeitgebundenheit in ein derzeit stark prosperierendes Phänomen: der Suche nach Reinigung der Kirche von weltlichen Lasten.

Das läßt nun doch den Verfasser wieder als *doctus* erscheinen: Sein Vorbild war möglicherweise gar nicht nur die *Vagantenbeichte* selbst, sondern Archipoeta Txt. 4 *Archicancellarie, vir discrete mentis*, ein längeres Mantelgedicht von ca. 1163. Mantelgedichte sind eine derzeit traditionelle Form: Von seinem Gönner wünscht sich der Dichter ein Geschenk, und zwar kein Geldgeschenk, sondern

eben einen Mantel. Auch das des Archipoeta greift in Einzelheiten schon auf einige frühere des Hugo Primas zurück. Ein geeigneter Ort, ein solches halb spaßhaftes, halb ernstes Gedicht vorzubringen, waren die Bakelfeste, die eigentlichen Erben der antiken Saturnalia: Am 28.12., dem Fest der Hl. Unschuldigen (*Sancti Innocentes*), wurde das sogenannte *Festum Stultorum* gefeiert (für das etwa die Musik der Schwanenklage zu einer neuen Sequenz verwendet wurde). Die Bezeichnung „Bakelfest“ leitet ihren Namen vom Bischofsstab (*baculum*) ab, den gewöhnlich ein Junge trug. So wie der Sklave in den Saturnalien kurzfristig die Rolle des Herren einnahm, so hier der Junge die des Priesters. Dieser Junge, ob Noviz oder Schüler, steht aber – anders als der Sklave – zu seinem Oberen in einem Lehrverhältnis; seinen Platz hat das Bakelfest deswegen auch an den Schulen. Genau in einen solchen schulischen Zusammenhang würde nun 191a passen: Die gebildete Schülerschaft nimmt sich selbst auf die Schippe, indem sie die Unbildung eines „nur-in-der-Schule“ ausgebildeten Vaganten imitiert. Der *pater-mi* dürfte dann also der Schuloberste sein, der Anonymus wiederum auf all das hinweisen, was er im Schulunterricht gelernt hat.

Text:

Carmina Burana, lat./dt. C. Fischer, H. Kuhn, G. Bernt, München, 1991 (lat. Text nach: *Carmina Burana*, B. Bischoff, Heidelberg, 1930–1970)
Die Gedichte des Archipoeta, H. Watenphul, H. Krefeld, Heidelberg, 1958, hier: S. 140

Literatur:

F. Cairns, *The Archpoet's Confession: Sources, Interpretation and Historical Context*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 15 (1980), S. 87–103
 F. Cairns, *The Archpoet's „Jonah-Confession“ (Poem II)*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 18 (1983), S. 168–193
 P. Dronke, *Studies in Literary Transformation : 400–1500*, Rom, 1997 (hier: *The Archpoet and the Sources of Inspiration*, S. 83–85)
 J. Hamacher, *Die „Vagantenbeichte“ und ihre Quellen*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 18 (1983), S. 160–167
 J. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis. Un Florilège médiévale. Étude historique et édition critique*, Louvain-Paris, 1974, S. 233, Nr. 15

Th. Latzke, *Der Topos Mantelgedicht*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 6 (1970), S. 109–131

Th. Latzke, *Die Mantelgedichte des Primas, Hugo von Orléans und Martial*, in: *Mittellateinische Jahrbuch* 5 (1968), S. 54–58

P. G. Schmidt, *Das Zitat in der Vagantendichtung. Bakelfest und Vagantenstrophe „cum auctoritate“*, in: *Antike und Abendland* 20 (1974), S. 74–87

ANONYMUS: VINUM BONUM

(13. Jh.?)

1a) *Vinum bonum et suave,
bonis bonum, pravis prave,
cunctis dulcis sapor, ave,
mundana laetitia.*

1b) *Ave felix creatura,
quam produxit vitis pura,
omnis mensa fit segura
in tua praesentia.*

5

1c) *Ave color vini clari,
ave sapor sine pari.
Tua nos inebriari
digneris potentia.*

10

2a) *Ave placens in colore,
ave fragrans in odore,
ave sapidum in ore,
dulcis linguae vinculum.*

15

(al.: dulce)

2b) *Ave sospes in modestis,
in gulosis mala pestis,
post amissionem vestis
sequitur patibulum.*

(al.: 2c; Mone: medestis)

20

2c) *Monachorum grex devotus,
omnis ordo, mundus totus,
bibunt ad aequales potus
et nunc et in saeculum.*

(al.: 2b)

(al.: modus)

3a) *Felix venter, quem intrabis,* 25
felix lingua, quam rigabis, (al.: *quem*)
felix os, quod tu lavabis,
et beata labia!

3b) *Supplicamus, hic abunda.*
Per te mensa fit fecunda, 30
et nos cum voce iucunda
deducamus gaudia.

Guter und süßer Wein, den Guten gut, den Schlechten schlecht, allen ein süßer Geschmack, sei begrüßt, du weltliche Freude. / Sei begrüßt, glückliche Schöpfung, (5) die der reine Weinstock hervorgebracht hat. Jedes Mahl wird sicher in deiner Anwesenheit. / Sei begrüßt, Farbe des klaren Weins, sei begrüßt, Geschmack ohnesgleichen. (10) Würdige uns durch Deine Macht trinken zu werden. / Sei begrüßt, der Du durch die Farbe gefällst, sei begrüßt, der du mit Geruch duftest, sei begrüßt, der du schmeckst im Mund, (15) du Gefängnis (vinculum) der süßen Zunge. / Sei begrüßt, der du gesund für die bist, die Maß halten, aber für die Schlemmer eine schlimme Pest bist, (denn) nach Verlust des Kleides folgt das Schafott. (20) / Die ergebene Herde der Mönche, jeder Orden (bzw. Stand), die ganze Welt (= Weltlichkeit = Laien), sie trinken zu gleichen Trunken (Qualität und Maß sind gleich) sowohl nun wie in die Ewigkeit. / Glücklich der Bauch, in den Du treten wirst, (25) glücklich die Zunge, die du benetzen wirst, glücklich der Mund, den du waschen wirst, und glücklich die Lippen! / Wir flehen dich an, sei hier in Fülle. Durch dich (erst) wird das Mahl (die Mensa) reichhaltig, (30) und auch wir mit fröhlicher Stimme wollen Freude daraus ableiten.

I. Trinkermessen

Das obenstehende Gedicht wurde erstmalig unter dem Titel: *Rigma de Vino* von Franz Joseph Mone im *Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters* 1833 veröffentlicht. Eine Reihe von Variationen des Gedichtes sind seither bekannt geworden; davon finden sich viele als Teil einer sogenannten *Missa Potatorum* (=Trinkermesse) und dort immer als sogenannte *Sequentia*.

Eine „Trinkermesse“ ist eine Parodie auf die eigentliche, christliche Messe mit allen oder vielen ihrer Einzelheiten. Es ist insofern außerordentlich wichtig,

einen guten Überblick über den Vorgang einer Messe zu haben, wie sie im 13. Jh. üblich waren: Die Vormesse wird eröffnet durch einen (1) sogenannten *introitus*, den Einzugesang; es folgt (2) eine *oratio* des Priesters mit der Bitte an Gott, den Gläubigen gewogen zu sein, die sogenannte *collecta*. Nun folgt der Wortgottesdienst: zuerst die erste Lesung, die traditionellerweise aus der Apostelgeschichte, den Briefen oder der Apokalypse entnommen ist und deshalb auch Epistellesung (*epistola*) heißt; sie wurde vom Subdiakon vorgenommen. Es folgen Zwischengesänge (4): der sogenannte *gradus*, gewöhnlich ein Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor mit aus den Psalmen genommenen Passagen, der mit dem *alleluia* beendet wird, und auf den der sogenannte *tractus* oder die *sequentia* folgen können. Nun kommt die zweite Lesung (5), die aus den Evangelien stammt, darauf die eigentliche Predigt, die den Evangelientext zur Grundlage hat (Homilie). Abgeschlossen wird dieser Teil durch (6) das Glaubensbekenntnis. Die Eucharistiefeier eröffnet die Offerte (Gesang zur Darbringung der Opfergaben), dann folgt – nach dem „Vater Unser“ – die Wandlung von Wein und Brot durch den Priester (7) unter abschließendem Vortrag des „Agnus Dei“ sowie endlich die Kommunion der Gläubigen mit einem Kommunionsgesang (8). Die Messe wird beendet mit dem sogenannten Complet (9: *collecta ad complendum*), dem Vortrag des *benedicamus* oder früher des *ite missa est*.

Eine Reihe dieser Trinkermessen sind erhalten, die weitaus meisten aber verloren oder nur als Fragment verfügbar; keine der aus dem 13. Jh. stammenden kann das Folgende hinreichend dokumentieren. Als Beispiel diene deswegen eine Trinkermesse, die aus England stammt und um das Jahr 1400 aufgeschrieben wurde (*Parody in the Middle Ages* S. 341); sicherlich (= hoffentlich) ist sie älter und nur fortgeschriebene Tradition. Sie beginnt mit einem *confiteor*, einem Sündenbekenntnis, aber nicht an die Trinität, sondern an Bacchus (den Weingott) gerichtet, dem der Sünder zu sehr zugetan war. Es folgt der *introitus*: die Sünder bekennen zu trauern im Namen des Gottes Dolium (=Weinfasses) und unter dem Irrtum des Gottes Decius (der Gott des Würfelspiels, abgeleitet von einem römischen Kaiser, der als Christenverfolger galt). Es folgt der *versus*: glücklich werden alle gepriesen, die in Bacchus' Kneipe wohnen; dann eine *collecta*, in der die Regeln des Glückspiels thematisiert werden; schließlich die *epistola*, eine Parodie auf die Epistellesung des Gottesdienstes, hier die Schilderung eines Kneipabends. Nun kommen Gesänge: das *graduale*, in dem Decius gepriesen wird; das *alleluia*, in dem um Regen aus Wein gebeten wird, und darauf die *Sequenz* mit dem Preis des Weines (ganz ähnlich wie obenstehend). Es schließt sich die *Evangelienlesung* an, hier eine Geschichte von Trinkern, die beim Würfelunglück ihre Kleider verloren; das *Offertorium*, hier eine Anrufung an Bacchus mit der Bitte, betrun-

ken zu machen; und so weiter bis zum Ende der ... nicht *Missa* (=Messe), sondern *Mensa* (=Tisch=Essen). Man sieht also, daß alle Elemente einer damaligen Messe umgedreht und so parodiert werden: Auch hier gibt es eine Trinität, aber sie besteht aus Bacchus, Dolium und Decius; auch hier gibt es am Ende ein „Amen“, aber es heißt *stramen* (*Stroh*), vielleicht nach dem Platz, wo die Besoffenen ihren Rausch ausschlafen werden: die Betten waren ja aus Stroh. Insofern ist es elementar wichtig, jenen Text zu kennen, der durch das *Vinum bonum* parodiert wird: Es handelt sich um das nicht weniger – aber eben ernsthaft – beliebte *Verbum bonum*, einen Marienhymnus aus dem 12. Jahrhundert, der ebenfalls gerne als Sequenz benutzt wurde:

1a) *Verbum bonum et suave*
personemus illud „ave“,
per quod Christi fit conclave
virgo, mater, filia.

1b) *Per quod „ave“ salutata* 5
mox concepit fecundata
virgo, David stirpe nata,
inter spinas lilia.

2a) *Ave veri Salomonis*
mater, vellus Gedeonis, 10
cuius magi tribus donis
laudant puerperium.

2b) *Ave, prolem genuisti,*
ave, solem protulisti,
mundo lapso contulisti 15
vitam et imperium.

3a) *Ave mater verbi summi,*
maris portus, signum dumi,
aromatum virga fumi,
angelorum domina. 25

3b) *Supplicamus, nos emenda,*
emendatos nos commenda

*tuo nato ad habenda
sempiterna gaudia.*

Gutes und liebliches Wort, laßt uns jenes verkünden: „Sei begrüßt!“ durch welches Christi Konklave geschaffen wird, oh Jungfrau, Mutter, Tochter. / Durch welches „Sei begrüßt!“ (5) begrüßt sie als Jungfrau bald befruchtet empfing, geboren aus dem Stamm Davids, eine Lilie unter Dornen. / Sei begrüßt, die du die Mutter des wahren Salomo bist, das Vließ Gedeons, (10) dessen Sohnesgeburt die Magier (=drei hg. Könige) mit drei Geschenken loben. / Sei begrüßt, die du ein Kind geboren hast, begrüßt, die du die Sonne hervorbrachtest, die du für die gefallene Welt brachtest (15) das Leben und das Reich. / Sei begrüßt, Mutter des höchsten Wortes, Hafen des Meeres, Zeichen des Brombeerstrauches, Reisig des Rauchs von Düften, Herrin der Engel. (20) / Wir bitten dich, reinige uns, und als Gereinigte empfehle uns deinem Sohn, um ewige Freuden zu haben.

II. Vagantenpoesie?

Die Einzelheiten der Parodie aufzulesen, ist hier nicht der Platz. Interessant ist vielmehr die Person des Nutzers der *Missae Potatorum*. Um die parodistischen Wortumkehrungen würdigen zu können, muß natürlich die Kenntnis des Lateinischen erworben werden; dies schränkt den Kreis der Nutzer zwar erheblich ein, aber neben Mönchen und mit Pfründen versehenen Klerikern kommen neben den Schülern und Studenten des Lateinischen auch sogenannte „Vaganten“ in Frage. Bei letzteren handelt es sich um ehemalige Studenten, die in Hoffnung auf eine feste, klerikale Anstellung von Ort zu Ort ziehen (lat. *vagari*) und, da sich zu viele um zu wenige Stellen bewerben, eine Art gebildeter Unterschicht bilden. Der Begriff „Vagantenpoesie“ ist für diese Gruppe geprägt worden, und auf den ersten Blick erklärte sich das *Vinum bonum* auch als typisches Produkt jener Schicht.

Wäre dies so, dann ist immer noch nach dem Kreis der Nutzer zu fragen: Zur Aufführung gekommen, bedürfte es nämlich allein schon von der Textsorte des Gedichtes einer größeren, gutorganisierten Gruppe, denn es handelt sich ja um eine Sequenz, eine Abfolge von alternierend zuerst einem Vorsänger, dann dem Chor zugeteilten Strophen; die Strophe a) ist also der Part des Vorsängers und er wendet sich an einen Chor b). Von einem sog. „Vaganten“ geschrieben, könnte die *Missa Potatorum* dann innerhalb der Mauern eines Klosters gefeiert werden; sie hätte in diesem Fall ihren Hintergrund beim sogenannten Bakelfest, dem

festum fatuorum bzw. *stultorum* um den 28.12., wie für das im 12. Jh. entstandene Gedicht *Cum sit fama multiplex* anzunehmen ist. Allerdings spricht der Wortlaut der Sequenz gegen eine so einfache Lösung: Strophe 2c fängt folgendermaßen an: *Monachorum grex devotus, omnis ordo, mundus totus* / *Die ergebene Herde der Mönche, jeder Orden, die ganze Welt*. Wenn hier der Chor über die eigene Identität eine Aussage macht, dann muß er sich zusammensetzen nicht aus Mönchen nur eines Ordens, sondern aller, nicht nur aus Geistlichen, sondern auch aus Weltlichen (=mundus). Eine solche Gemeinschaft findet man nicht in einem Kloster, auch nicht an einer Kloster- oder Domschule. Aber für eine Trinkermesse, die ebenfalls das *Vinum bonum* enthielt, ist folgende Anekdote überliefert: *Istud officium fuit quondam compositum a quodam magistro magno in studio Parisiensi (...); dieser „Gottesdienst“ wurde einstmals von einem bekannten Magister am Pariser Collège verfaßt*. Er habe es seinen Studenten vorgetragen; viele hätten sich daraufhin von ihrer liederlichen Lebensweise abgekehrt. Dies paßt viel besser zu den oben zitierten Genießern des Weines: Nur in Universitäten (oder Kollegien, die zeitlich den Universitäten vorangingen) fanden sich Studenten mehrerer Orden vereint mit jenen, die aus der sogenannten „Welt“ (=mundus) kamen: Studenten der Theologie und Juristerei etwa. Nun kann man an der erzieherischen Wirkung der parodierten Messe berechnete Zweifel anmelden; viel eher dürfte die Anekdote eine Schutzbehauptung des Schreibers gewesen sein. Auch die Verwendung einer Sequenz spricht dafür, daß nicht ein Einzelner (Magister) die Messe vorgetragen, sondern daß sie in einer Gemeinschaft praktiziert wurde. Aber der soziale Kontext der Anekdote paßt gut zur zitierten Strophe.

Denkbar ist also, daß dieser „Magister“ den Part des Vorsängers und auch des Priesters der parodierten Messe übernahm, daß aber zumindest die Sequenz von zwei Chören gesungen wurde, die sich möglicherweise auch noch in Vertreter der Geistlichkeit und der weltlichen Studenten unterschieden. Das Reimschema (3/3/2) läßt vermuten, daß jeweils drei Strophen zueinander gehören.

Viel eher ist deswegen der Hintergrund im 13. Jh. folgender: Die wenigen existierenden Universitäten in Frankreich (vor allem Paris) und England hatten ihre Studentenschaft in mönchsartigen Gemeinschaften organisiert (anders in Italien), und aus Klöstern waren die meisten der Studenten auch rekrutiert worden. Alle, auch die weltlichen Studenten, trugen dabei die klösterliche Bekleidung und lebten nach kirchlichen Regeln. Die Studenten der Theologie selber erwarteten von ihrer Zukunft entweder eine Rückkehr in das Kloster, eine lukrative Anstellung an den Universitäten selbst (die aber mönchsartig organisiert waren) oder endlich die Verwaltung einer Pfründe, welche wiederum mit der

Aufsicht über Mönche verbunden sein würde. Diese Zwischenzeit zwischen der frühen Ausbildung im Kloster und der Rückkehr zu klösterlichen Verhältnissen produzierte die Trinkermessen, in denen ein gewisser Kontakt zur Weltlichkeit seine Spuren hinterließ (etwa das von den Universitäten geprägte Paris), aber die Rückkehr in die Geistlichkeit sich schon abzeichnet. Daß die Texte dann ihren Weg zurück in die Klöster fanden und dort auch weitergereicht wurden, ist nun nur ganz natürlich; ihr Ursprung ist aber nicht dort zu suchen.

Damit handelt es sich nicht um „Vagantenpoesie“ (ehemaliger Studenten) im eigentlichen Sinne, sondern um Universitätspoesie selbst, die zu einem bestimmten Anlaß Sitte und Ausdruck des Kontakts zölibatär und elitär erzogener Jungen mit einer ihnen fremden Welt, der nämlich der Universitätsstadt, war. Der Anlaß läßt sich aus dem obigen Résumé der exemplarischen Trinkermesse herauslesen, die allerdings nicht jene des besprochenen Gedichtes ist: Wird im katholischen Ritus die Messe mit den formelhaften Worten *Ite, missa est* beendet, findet sich dort die Wendung: *Ita, mensa musto vinoque plena / Und siehe, ein Mahl voll von Most und Wein*. Dabei kann *mensa* natürlich ganz einfach für die gedeckten Tische stehen; das Wort ist jedoch auch der Fachausdruck für die – auch heute so genannte – gemeinsame Eßhalle der Studenten, und so mußte es heißen: „die Mensa bietet heute neben Most auch (im Gegensatz zu sonst) Wein an“. *Stramen*, die Parodie auf *Amen*, ist unter diesem Gesichtspunkt dann auch kein Verweis auf die Schlafstätte des Betrunkenen: Vielmehr saßen die Studenten anfangs beim Unterricht nicht auf Stühlen, sondern auf Stroh (= *stramen*), und hiervon hat noch heute in Paris die ehemalige Universitätsstraße der Artistenfakultät an der „Rue de Fouarre“ (=Strohgasse) ihren Namen.

Daß der Fall eines universitären Besäufnisses eintreten würde, wie er für das 16. Jh. tatsächlich üblich wurde und im Rahmen der *Depositio cornuum / Ablegen der Hörner* erfolgte, ist für das 13. Jh. gar nicht wahrscheinlich. Vielmehr war das Essen in den Mensen auf die Grundbedürfnisse ausgerichtet, und Studenten, die derzeit vielleicht im Alter von 16 Jahren waren, dürften auch kaum von Wein, eher schon vom Most gekostet haben. Es ist vielmehr eine festliche Fiktion anzunehmen. Daraus läßt sich zumindest für den obigen Fall annehmen, daß die Messe ein lustiges Vorspiel zu einem geselligen Essen in einer Bursa („Häuser“, in denen die Studenten organisiert waren) oder einem (französisch/englischen) Kollegium darstellte. Hier wird überhaupt nicht der Beginn eines wirklich exzessiven Festes den Hintergrund der Veranstaltung bilden, sondern vielmehr ein zwar geselliges, aber gesittetes Treffen, das durch den Spaß – und die Fiktion eines exzessiven Trinkens – bestimmt wird. Das Zirkulieren solcher Trinkermessen in Handschriften, die neben grundsätzlicher Ähnlichkeit

auch viele Variationen aufweisen, muß wiederum bedeuten, daß sich ganze Studentengenerationen einer vorgefertigten Form bedienten, die vermutlich an einer bestimmten Studentenbursa oder Kollegien beheimatet war und für sie typisch sein konnte. Hierbei nun kann man spekulieren, daß das Abhalten einer solchen Messe traditionell zu einem bestimmten Anlaß geschehen sein mag, etwa der Aufnahme neuer Studenten in das Collège. Die Trinkermesse wird also zur regionalen Tradition einer Universität gehört haben und ist alles andere als eine nur literarische Erscheinung; sie prägte vermutlich die Identität einer Gruppe.

III. Studentenlieder

Interessant ist es dabei zu sehen, daß diese Parodien im selben Ambiente, wenn auch mit veränderter Funktion, verblieben; nur machten sie mit der Konsolidierung der Universitäten und dem Rückgang der Bedeutung von Kloster und Klosterschule einen jahrhundertelangen Wandel durch. Ein Liederbuch aus dem 15.–16. Jh. (*Cancionero de Palacio*) aus Spanien, gedacht für Studenten aus Salamanca, enthält beispielsweise folgendes Lied:

*Ave color vini clari!
Ave sapor sine pari!
Tua nos inebriari
digneris potentia!*

O quam felix creatura, 5
quam perduxit vitis pura!
Omnis mensa sit secura
in tua presentia.

O quam placens in colore!
O quam fragrans in odore! 10
O quam sapidum in ore!
Dulce linguae vinculum!

Felix venter, quem intrabis!
Felix guttur, quod rigabis!
O felix os, quod lavabis! 15
O beata labia!

*Ergo vinum conlaudemus,
 potatores exaltemus,
 non potantes confundemus
 in aeterna saecula!
 Amen.*

20

Sei begrüßt, Farbe des klaren Weins. Sei begrüßt, Geschmack ohnesgleichen. Würdige uns, durch deine Macht trunken zu werden. / Oh was für eine glückliche Kreatur, (5) die der reine Weinstock hervorgebracht hat. Jedes Mahl sei sicher in deiner Gegenwart. / O wie du in deiner Farbe gefällst. O wie du in deinem Duft duftest. (10) O wie schmeckend im Munde. Süßes Gefängnis (vinculum) der Zunge. / Glücklicher Bauch, in den du hineintreten wirst, glückliche Kehle, die du benetzen wirst! Glücklicher Mund, den du waschen wirst. (15) Oh glückliche Lippen! / Also laßt uns den Wein loben, als Trinker erheben, und wollen wir die Nicht-Trinker verwirren für ewige Ewigkeiten. (20) Amen!

Hier ist es nun nicht mehr Teil einer parodistischen Messe noch eine Sequenz (man achte auf die ungleiche Strophenzahl und das Fehlen eines respondierenden Reimes für v. 12 *vinculum*), sondern traditionelles Liedgut der Studenten. Die monastische Einbindung ist verschwunden, und die wörtlichen Parodien des Marienhymnus sind ebenfalls nicht mehr von Wichtigkeit. Der Preis des hedonistischen Lebens ist dagegen in den Vordergrund gerückt; man kann sich gut vorstellen, wie (wenngleich als gute Katholiken) die Salmantinschen Studenten, welche nicht mehr so sehr ein Leben als Mönch, sondern vielleicht als Verwalter in Südamerika erwartete, gemeinsam in das Lied einstimmten.

Und die Musik hat sich gewandelt: Für das *Verbum bonum* sind Neumen (die mittelalterliche Notenschrift) erhalten, und es wird in der Kirche nach dem Modus der Gregorianischen Gesänge gesungen; es steht anzunehmen, daß das *Vinum bonum* der Trinkermesse nach derselben Melodie angestimmt wurde. Im 16. Jh. aber gab es eine Revolution in der westeuropäischen Musik: Die durchaus mit ihren Anfängen schon ins 13. Jh. zurückreichende mehrstimmige Komposition hat einen Höhepunkt erreicht und bringt eine Reihe bedeutender Komponisten hervor. In diesem Zusammenhang wurden viele traditionelle Texte neu vertont, und gerade dies gilt für die vorliegenden: Das *Verbum bonum* komponiert Adrian Willaert (1490–1562) neu; Orlando di Lasso und Johan Richafort vertonten im 16. Jh. das *Vinum bonum*; das *Ave color* schließlich vertonte Juan Ponce. Keines

der vorliegenden Gedichte ist denkbar ohne Musik, und der Wechsel der musikalischen Tradition erforderte – um das Gedicht am Leben zu halten – eine neue Vertonung. Das Lied wurde so beliebt und so sehr Allgemeingut, daß es in einem 1576 verfaßten, frühen „Jesuitendrama“ (*Acolastus*) auftaucht; man kann dies als eine analoge Entwicklung zu jener früheren Zeit der Trinkermessen deuten. Es galt aber auch als so gefährlich, daß es wiederum von demselben Orden irgendwann Ende des 16. Jh.s unter die Liste der verbotenen Gesänge aufgenommen wurde.

Die veränderte Musik verändert jedoch die Art des Vortrages bedeutsam: War das *Vinum bonum* noch als Sequenz gesungen worden, als Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor (bzw. Halbchor), werden die neuen Lieder nun als Motette vorgetragen, also als Kanon zu vielleicht sechs Stimmen. Dies hat Auswirkung auf die soziale Identität der Sänger: Teilten sie sich bei der Sequenz in Einzelperson (möglicherweise die Autorität des jeweiligen Hauses, vielleicht auch seine Parodie) und Chor, so ist bei der Motette diese Unterscheidung gefallen, und es ist kaum denkbar, daß für den Kanon verschiedene Studentengruppen jeweils für eine bestimmte Stimme zuständig waren. Auch wenn natürlich Motetten (bzw. Kantaten) ihren Platz im Gottesdienst des 16. Jh.s fanden, ist für die Studentengemeinde der kirchliche, parodierte Hintergrund ganz zusammengeschmolzen zugunsten eines Zusammen-Singens, das nicht notwendigerweise einen rituellen Anlaß brauchte.

Dies wiederum läßt besonders die Eigenart der frühen Universitäten im 13. Jh. hervortreten: Wenn sich 1221 die Pariser Universität als *universitas magistrorum et scholarium* bezeichnete, dann brachte dies sowohl das Gemeinschaftliche von Lehrer und Schüler zum Ausdruck wie auch, daß sie sich gegenüberstanden. Der Magister oder Doktor konnte, sobald er die *licentia ubique docendi* (internationale Lehrbefähigung) erworben hatte, im Prinzip an jeder Universität lehren. Auch wenn diese Freizügigkeit tendenziell eingeschränkt wurde, so förderte sie doch ein, zeitlich begrenztes und wechselndes, Gruppengefühl zwischen individueller Gestalt des Lehrenden und seinen Studenten, das neben der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Universität und der zu einer bestimmten *natio* (Korporation, die durch regionale Gemeinsamkeiten begründet war) existierte. Ein Kollegium bot zumal den universitären Gegenpart zu der wohlbekannten und Geborgenheit suggerierenden Klostersgemeinschaft an, die man – wenn auch parodierend – als vorbildliche Ordnung empfand. Ihr entgegen stand die weltliche Erfahrung – und Verlockung – des jungen Studenten, der mit der Stadt in Kontakt gekommen war; sie wurde im Ritual gebannt dank der Vermittlung des Lehrenden, der – in einer interessanten Mischung – gleichzeitig als geistlicher wie als weltlicher Führer

seinen Dienst tat. Die Teilnahme des Lehrenden am Gesang, die ja bei der Motette fortfällt, trennt nicht so sehr Lehrer von Schülerschaft, sondern schafft vielmehr ein Zusammen, welches bei der Motette zugunsten einer sich gegen die Lehrer abgrenzenden Studentenschaft wegfällt. Dieses Verhältnis bildet sich nun auch in der Trinkermesse, ganz besonders aber in der Sequenz ab, unabhängig davon, wer nun der tatsächliche Vorsänger (vielleicht ja auch ein Student, der nur die Rolle des Magisters spielt) gewesen sein mag.

Text:

J. Mone, *Mönchische Trinklieder*, in: *Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters*, Bd. 2, Nürnberg, 1833, S. 43

P. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, 1864, Bd. 1, nr. 660

A. L. Morán Saus, J. M. García Lagos, *Cancionero de la tuna: el cantar estudiantil de la Edad Media*, Salamanca, 2003

Literatur:

M. Bayless, *Parody in the Middle Ages: the Latin Tradition*, Ann Arbor, 1996, S. 338–358

D. Crook, *A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Musik*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 62, Nr. 1, Spring, 2009, S. 1–78.

P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, München, 1922 (hier: S. 200: *Istud officium fuit quondam compositum a quodam magistro magno in studio parisiensi*)).

R. A. Müller, *Geschichte der Universität*, München, 1996 (hier S. 47: *depositio cornuum*)

F. Rädle, *Musik und Musiker auf der Bühne des frühen Jesuitentheaters*, in: *Musikalische Quelle – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Stachelin zum 65. Geburtstag*, U. Konrad (Hrsg.), Göttingen, 2002, S. 187–202 (hier: S. 196)

*et quo te refluus relegens mirabitur Hister,
 et Pharos et quondam regnum te noscet Elissae!
 Si te fama iuvat, parvo te limite saeptum
 non contentus eris nec vulgo iudice tolli.
 En ego iam primus, si dignum duxeris esse, 35
 clericus Aonidum, vocalis verna Maronis,
 promere gymnasiis te delectabor ovantum
 inclita Peneiis redolentem tempora sertis,
 ut praevectus equo sibi plaudit praeco sonorus (tibi?)
 festa trophaea ducis populo praetendere laeto. 40
 Iam mihi bellisonis horrent clangoribus aures;
 quid pater Appenninus hiat? quid concitat aequor
 Tyrrhenum Nereus? quid Mars infrendet utroque?
 Tange chelyn, tantos hominum compesce labores.
 Ni canis haec, alios a te pendendo poetas 45
 omnibus, ut solus dicas, indicta manebunt. (a te pendenda / pandenda?)
 Si tamen Eridani mihi spem, mediane, dedisti,
 quod visare notis me dignareris amicis,
 nec piget enerves numeros legisse priorem,
 quos strepit arguto temerarius anser olori, 50
 Respondere velis aut solvere vota, magister.*

Göttliche Stimme der Musen, der du mit neuen Gesängen den „letifluum“ (tod-
 fließenden) Erdkreis ergötzt, während du (dich?/ihn?) vom lebensspendenden Ast
 fortunehmen wünschst (Anspielung auf Vergils Aeneis, in der ihr Held die
 Unterwelt nur sehen kann, wenn er einen „goldenen Ast“ mitbringt? Oder im
 Gegenteil vom Kreuz Christi?), indem du die Gebiete des dreifachen Loses
 abwälzt, welche für die Verdienste der Seelen bestimmt sind, für die Schuldigen
 der Orkus (=Hölle), (5) für die Sternstrebenden die Lethe (=Purgatorium), für
 die Seligen die „über-dem-Mond-liegenden“ Reiche (Phoebe=Mondgöttin, also:
 supralunare Zone, Himmel); ach, wirst du solch Ernstes immer nur dem Pöbel
 verbreiten, und wir, wir Bleichen werden nichts von dir, dem göttlichen Dichter,
 lesen? Eher freilich wird die (mit der?) Kithara den gebogenen (pandus) Delphin
 bewegen, ein Davus (typischer Sklave) eher die Probleme/Rätsel der zweiseitigen
 Sphinx lösen, als sich das ungebildete (wörtlich: Handwerker-) Volk den ab-
 schüssigen Tartarus ausmalt (sibi figurare=sich vorstellen) (10) und die Ge-
 heimnisse des Himmels, welche kaum von einem Plato entziffert wurden (ex-
 sphaerata = Vergleich mit der geheimnisvollen Sphärenbewegung der Planeten);

das Volk, welches aber auf den Straßenkreuzungen niemals die Digesten (=römisches Recht) dahin-quakt, als „komikomischer“ Narr, der den Flaccus von der Erde vertreiben wollte. „Zu jenen spreche ich nicht“, sagst du, „sondern zu denen, die sich in der Bildung (Studium) auszeichnen.“ Aber (du sprichst) mit einem Laien-Lied. (15) Der Klerus verachtet das Pöbelhafte, selbst wenn es sich nicht verändert, während doch tausend Idiome/Sprachen existieren. Zudem hat niemand, unter deren Schar du der sechste bist, und auch nicht jener, dem du (im Himmel?) nachfolgst, mit einem Gespräch wie auf dem Marktplatz (den Himmel?) beschrieben. Deswegen, oh du freimütigster Zensor/Kritiker der Dichter, werde ich reden, wenn du mir nur ein wenig die Zügel zum Reden überläßt. (20) Streue nicht verschwenderisch Perlen unter die Eber (=Säue) noch bezwänge die kastalischen Schwestern (=Musen) mit einem unwürdigen Kleid; sondern, bitte, bediene dich einer Stimme, die dich auszeichnen kann, mit dichter klingendem Lied, gemeinsam für beide Lose. Außerdem erbitten viele (Dinge), ans Licht gebracht zu werden mit deinen Erzählungen. (25) Sag doch, mit welchem Flug der Waffenträger des Jupiter (=Adler) die Sterne erstrebt; sag doch, welche Blumen, welche Lilien der Pflüger zerbrach; sprich von den Phrygischen Dammhirschen, die vom Molosserzahn (=ein Jagdhund) zerfleischt wurden, sprich von den Bergen Liguriens und den parthenopäischen (=neapolitanischen) Flotten. Ein Lied, mit dem du das Cadiz des Herkules (dh. die Säulen des Herkules am äußersten Ende Spaniens) berühren kannst, (30) wodurch dich der (zur Quelle) zurückfließende Hister (=Donau) immer wieder lesend bewundern wird, und dich kennen wird Pharos (=Ägypten) und das Reich, das einst der Elissa (=Dido; scil.: Karthago) gehörte. Falls dich der Ruhm erfreut, dann wirst du nicht zufrieden sein, weder mit kleinen Grenzen eingeschlossen zu werden, noch vom Pöbel, der sich als Richter aufspielt, erhoben zu werden. Sieh, ich werde schon der erste sein, wenn du dazu würdig gehalten werden wirst, (35) ich als Priester/Kleriker der Musen, als (klangvoller?) Sklave (verna: auch „Inländer“) des klangvollen Vergil, der sich darüber freut, den Gymnasien (Universitäten) von jubelnden (Studenten) dich vorzustellen, der du duftest an deinen berühmten Schläfen mit Penäischem Kranze (=Lorbeer, Pflanze der Daphne Peneia); wie sich (bzw. bei „tibi“ = dir) der klangvolle Bote, vorgeschickt mit dem Pferd, selbst applaudiert, wenn er die Trophäenfeste (Triumphe) des Führers dem frohen Volk zur Schau stellt. (40) Schon erschrecken mir die Ohren von den kriegsklingenden Geräuschen; was sperrt der Vater Appenin den Mund auf? Was rührt Nereus (der Meergott) das tyrrhenische Meer auf? Was lärmt/knirscht Mars (der Kriegsgott) durch beide? Schlage die Zither an, bezähme solch Mühen/Qualen der Menschen! Wenn du es nicht besingst, dann werden diese Dinge, auf die anderen

Poeten wartend, die doch von dir abhängen (bzw. pandenda: gesagt werden müssen), (45) so daß du es alleine sagen kannst, für alle ungesagt verbleiben. Wenn du aber mir die Hoffnung, der du auf beiden Seiten des Eridanus (=inmitten des Podeltas = Ravenna) lebst, gegeben hast, daß du mich würdigest, mich mit freundlichen Zeilen zu besuchen (dh. zu schreiben, nicht zu kommen), und wenn es dich nicht verdrießt, als der Prior (geistlicher Meister; oder doch: als früherer?) die (=meine) kraftlosen (=kunstlosen) Verse gelesen zu haben, welche die tollkühne Gans dem scharfzüngigen Schwan entgegenplapperte, (50) dann mögest du antworten wollen oder den Wunsch erfüllen, (mein) Meister (Magister).

I. Briefkunst

Das Problem bei vorliegendem Gedicht ist gar nicht so sehr seine Dunkelheit, die verschiedenste Deutungen provozierte, sondern ganz schlicht, daß es auch eine Fälschung sein könnte, aus prominenter Hand. Nicht daß die Person des Verfassers unbekannt wäre: Giovanni del Virgilio tritt als Universitätslehrer (freie Künste) in Bologna seit 1321 in Erscheinung, hat aber sicherlich schon vorher dort unterrichtet. Von ihm sind auch ein Kommentar der *Metamorphosen* des Ovid, eine Einführung in die Kunst des Briefeschreibens (*Ars dictaminis*) sowie kleinere grammatische Schriften erhalten. Zuletzt haben wir eine 1327 an Albertino Mussato geschickte Briefekloge; er war mit ihm und Lovato Lovati – beide aus Padua – bekannt und dürfte zu Recht den beiden, sogenannten Frühhumanisten zur Seite gestellt werden: Padua ist auch der Ursprung seiner Familie. Man hat sogar vermutet, daß Petrarca bei ihm einige Zeit studiert haben könnte, und Boccaccio behauptet, er sei derzeit ein berühmter Dichter gewesen (habe also auch mehr geschrieben, als uns erhalten ist).

Allerdings: Vorliegender poetischer Brief, die Antwort Dantes, ein neues Gedicht und wiederum eine Antwort Dantes müssen zwischen 1319 und 1321 (Dantes Tod), also vor den ersten stichhaltigen Nachrichten von ihm, datiert werden; sie sind handschriftlich nur in wenigen Exemplaren erhalten, die sich überdies alle auf Giovanni Boccaccio (1313–1375) zurückverfolgen lassen. Als Vertreter einer italienisch-sprachigen Literatur, als genialen Verfasser des *Decamerone* kennen wir Boccaccio heute zwar; seinerzeit und aus eigener Perspektive handelt es sich dabei aber um Frühwerke in einer Tendenz, die er zugunsten der höheren Literatur auf Latein aufgegeben hatte. Nicht ausgeschlossen ist, daß dieser große Danteforscher (neben einer Biographie begann er einen umfangreichen Kommen-

tar der *Divina Commedia*) und Humanist (als sein bedeutendstes Werk galt lange Zeit die *Genealogia Deorum*, eine Abhandlung über die antike Mythologie) schon Dante frühhumanistische Tendenzen unterschieben wollte und zu diesem Zweck eine Korrespondenz mit Giovanni del Virgilio erfand.

Andererseits: Dantes Antwort auf Giovannis ersten Brief wird in Petrarcas bukolischem Gedicht *Monicus* weitergesponnen, und Petrarcas lateinische Hirtendichtung läßt sich überhaupt als Weiterführung jener des Dante erklären. Wiederum: Vielleicht gerade dies ist falsch und es war Boccaccio, der aus Petrarcas Bukolik eine frühere des Dante spann ... Warum aber hätte Boccaccio dann den Giovanni del Virgilio gattungsfremd mit einem Brief beginnen lassen und nicht gleich mit einer Ekloge? Fälschungen lassen sich nachweisen, zumindest bisweilen. Wie aber kann man nachweisen, daß nicht gefälscht wurde? Das ist die Frage, die die folgenden Überlegungen bestimmen wird.

1319 mußte der offensichtlich junge und noch unbekannte Giovanni del Virgilio vorliegenden Brief an den bereits berühmten, in Ravenna lebenden Exilanten Dante Alighieri geschickt haben. Der hatte seine *Divina Commedia* zwar nicht völlig abgeschlossen (dies geschah erst kurz vor seinem Tod), Versionen von ihr kursierten aber bereits. Giovanni kritisiert nun, daß ein solch feinsinniges Werk in der Muttersprache geschrieben sei und nicht in der Sprache der Kultur; er fordert Dante auf, ein Werk auf Latein zu verfassen, dann würde er dafür sorgen, daß Dante mit dem Dichterlorbeer gekrönt würde. Dante antwortet, aber nicht in Briefform: Er schreibt eine Ekloge, in welcher zwei Hirten den Brief des Giovanni, der Mopsus genannt wird, diskutieren; abgelehnt wird der hohe, lateinische Stil (das Epos), aber dem Mopsus werden als Versöhnungsgeschenk zehn Schafe versprochen. Hierauf verfaßt Giovanni als Antwort eine Ekloge wie Dante, auf die Dante wiederum eine Ekloge schreibt. Offensichtlich hat sein Tod eine weitere Korrespondenz verhindert; in einem Grabgedicht auf ihn beklagt Giovanni genau dies. Wenn zumindest auch hier keine Fälschung vorliegt...

Der Vergleich zu dem seinerzeit berühmten Briefwechsel zwischen dem alternen Ausonius und dem noch jungen Paulinus von Nola (Gegenstand eines früheren Kapitels) drängt sich auf. Ist nicht der Generationenunterschied, wenn auch umgekehrt, derselbe? Sind da nicht vor allem die Argumentationen, wenn auch *mutatis mutandis*, vergleichbar? Ausonius warf offen dem Paulinus das Verharren in einer barbarischen Gegend vor, Giovanni dem Dante Ähnliches im Bereich der Literatur. Dante allegorisiert dafür den Brief wieder zurück, indem er volkssprachliche Dichtung als Reich der Schäfer, als Landschaft der Wildheit verschlüsselt; wie er ein anderes Genus wählt, so antwortete Paulinus in einem ganz anderen Versmaß – dem polymetrischen – als Ausonius. Verborgene kritisierte

Ausonius Paulinus' Verzicht auf politisches Wirken, auf Teilhabe an den gesellschaftlichen Konventionen, offener aber den Verzicht auf den Musendienst, das Verfassen von Dichtung. Giovanni hält Dichtung in der Volkssprache für vergeblich, da die ungebildeten Leser sie nicht verstünden, während nur lateinische Literatur den Gebildeten anspräche. Dante wiederum antwortet chiffriert damit, daß er selbst nun einmal zu solch Hohem nicht geboren wäre und höchstens mit dem Geschenk von Schafen antworten könne; die Schafe entpuppen sich dabei aber dechiffriert als just jene Dichtung in Latein, die er soeben schreibt: Schäferpoesie, Bukolik, von der er offensichtlich zehn Gedichte schreiben zu wollen ankündigt, ebensoviele wie einstmals Vergil. Und auch Paulinus antwortete ähnlich an Ausonius, indem er zwar die eigene Position wahrte, aber ein so durchkomponiertes Gedicht schreibt, daß es als poetische Lebensmeldung, als genau das geeignet ist, was Ausonius von ihm verlangte: eine Antwort auf höchstem Niveau. Vorsätzlich stellt sich Giovanni damit in die Fußstapfen des Ausonius, und damit dürfte er auch gar keine andere Reaktion erwartet haben, als sie erfolgte. Vermutlich hat er sie sogar provozieren wollen.

Formal ist also kein poetischer Brief der augusteischen Klassik, wie ihn etwa Horaz oder Ovid verfaßten, das Vorbild, sondern ein solcher der christlichen Spätantike. Verfaßt wird er zudem von einem Gelehrten, der sich mit der *Ars dictaminis* beschäftigte, der Lehre des korrekten Briefschreibens, welche gerade in Bologna zu jener Zeit besonders betrieben und gelehrt wurde, und welche ein Ableger der spätantiken Rhetorik war. Giovanni's mutmaßlicher Schüler, Pietro da Moglio, Professor der Rhetorik in Padua (1362–68), behauptet in seiner Vorrede zu ebendiesem Gedicht auch: *Ecloga Ioannis Virgiliani ad Dantem, reprehendentis stilum et vulgarem sermonem Comediae ipsius (...) Est autem ista quasi epistola, quae quinque partes continet: videlicet exordium, narrationem, confutationem, confirmationem et conclusionem. / Giovanni di Virgilios Ekloge an Dante, in der er den Stil und die Sprache in Volgare seiner Komödie tadelt.(...) Es handelt sich aber hier quasi um einen Brief, der aus fünf Teilen besteht: Beginn, Darlegung des Sachverhaltes, Diskussion contra/pro, Schluß. Allerdings teilte sich, strenggenommen, nur die Rede nach klassischem Schema in diese fünf Teile: exordium, narratio, argumentatio: confirmatio/confutatio, peroratio. Ein Brief wird zwar in der ars dictaminis ebenfalls in fünf Abschnitte aufgeteilt, dies sind aber die folgenden: die salutatio, captatio benevolentiae (=exordium), narratio, petitio und conclusio. Guido Faba (Bologna 13. Jh.) spricht sogar nur von drei eigentlichen, exordium, narratio, petitio, um dann aber doch umfangreich die salutatio zu besprechen. Im Verhältnis zur Rede fehlt also die Beweisführung (argumentatio), die natürlich für die Gliederung eines Briefes*

gewöhnlich überflüssig ist. Allerdings tritt eine *argumentatio* bei Giovanni durchaus auf, ist ja sogar das Eigentliche des Gedichtes; aber sie wird auf die einzelnen Teile des Briefes verteilt und nicht im Block verwendet. Man sollte deshalb weitergehen und die eigentliche Lehre der *Ars dictaminis* auf den poetischen Brief anwenden, keine Fünf-, sondern eine Drei-Gliederung verfolgen. Ebendiese Gliederung (*exordium, narratio, petitio*) findet sich in dieser Reihenfolge auch bei Giovanni wieder, wenngleich die eigentliche *salutatio*, die Überschrift, auf welche die Brieflehren besonderes Gewicht legten, nur kürzestens mit *Pieridum vox alma* / *Göttliche Stimme der Musen* anklingt. Schon hier muß man fragen, warum der mutmaßliche Fälscher Boccaccio gerade diese Konstellation wählte, und nicht eher eine mehr an der augusteischen Literatur orientierte. Richtig ist, daß auch noch die Briefe des Petrarca in Prosa nach der *Ars dictaminis* rhetorisch zu erklären sind, aber für die Dichtung wäre dies nicht nötig gewesen: Boccaccio hätte etwa eine andere Tradition der klassischen Antike aufgreifen können, von der topisch nur Ablehnung, die sogenannte *recusatio*, zu erwarten ist. Es handelt sich dabei um die Bitte von Seiten eines Mächtigen an einen berühmten Dichter, doch über die eigenen Erfolge zu berichten, Propaganda im Sinne der Herrscher zu machen. Berühmt war Horazens Ode (1,6) *Scriberis Vario*: Der Dichter antwortet auf eine in diese Richtung gehende (angebliche) Anfrage des Augustus damit, daß ein Varius besser befähigt wäre als er, solch einen *Panegyricus* (Lobgedicht, historisches Epos) zu verfassen; er selber besänge lieber die Liebe. Natürlich weiß man nicht, wie eine solche Anfrage nach Panegyrik ausgesehen hätte, man kennt ja nur die Absage. Aber Dantes Antwort steht so gar nicht in dieser Tradition, sondern teilt – mit Giovanni – eine hochverschlüsselte, schwerst zu entschlüsselnde Technik, die jener des Briefwechsels zwischen Ausonius und Paulinus, nicht aber der des Horaz entspricht.

II. Erstens...

Captatio benevolentiae (1–7):

(1–5) Eine *captatio benevolentiae* ist der Versuch des Briefschreibers, das Interesse des Lesers nicht dadurch zu verlieren, daß er sich angegriffen fühlt, sondern vielmehr in seiner Bedeutung geschmeichelt; in der Rhetoriklehre entspricht ihr das *exordium*. Giovanni würdigt zuerst Dantes *Divina Commedia* als Leistung eines göttlichen Dichters und sucht sich so des Wohlwollens seines Rezipienten (*recipiens* ist übrigens in der *Ars dictaminis* das Fachwort für den Leser) zu versichern. (6–7) Er führt aber gleich, gedeckt von einer zweiten

Schmeichelei, den Angriff: Geschrieben sei sie für das banale Volk, während die Gebildeten sich ausgeschlossen fühlten und – so ist herauszulesen – von Dantes, des Dichters, Sonne (der Dichtkunst) nicht beschienen und deswegen bleich sind. Die Idee mag von einer Satire des im 1. Jh. n. Chr. schreibenden Juvenal kommen (der Eingangssatire); man sollte sich hier auch an Ausonius' Klage erinnern fühlen, daß der Senator und hohe Politiker Paulinus nun in der Primitivität Spaniens lebe, fern von den Musen. Aber vor allem baut Giovanni ein Spannungsverhältnis auf, das der Lehre, wie man einen Brief zu verfassen hätte, entspricht und widerstreitet: Dante wird als Dichter im höchsten Maße gelobt – so gewinnt man sein Wohlwollen – und gleichzeitig seine gebildete Leserschaft als begierig auf seine Dichtung beschrieben; nur ist ihr Verlangen in der Gegenwart unerfüllt, da das wichtigste Werk bisher ausgeblieben sei: eines, das nur für die Gebildeten geschrieben wäre.

Narratio (8–20):

Eine *narratio* ist in der Gerichtsrede die Darstellung des Sachverhaltes, etwa der Umstände eines Mordes, die im Folgenden diskutiert werden. In einem Brief kann sie etwa eine Erzählung persönlicher Erlebnisse sein. Hier ist sie eine Zusammenfassung all dessen, was sich aus der Existenz der *Divina Commedia* ergibt oder ergeben könnte.

(8–13) Giovanni beginnt mit einer Reihe von *Adynata*, die an Ausonius' Bilder erinnern, mit denen er das Schweigen des Paulinus illustrierte, hier aber das einfache, des Lateinischen unkundige Volk als ungeeignete Leser der philosophischen *Divina Commedia* zeichnen und selbst nicht ohne Probleme und Hintergründe sind: Eher würde ein Delphin zur Kithara tanzen und eher würde ein Davus – der typische Name für einen Sklaven – das Rätsel der Sphinx lösen (das nur ein Ödipus lösen konnte). Das klingt überzeugend, ist es aber nicht. Im Gegenteil ist die Sage bekannt, daß der Kithara-Sänger Arion, als er von Piraten vom Schiff geworfen wurde, gerade seines Gesanges wegen von Delphinen gerettet wurde. Und auch der Davus ist keinesfalls irgendein Sklave: Giovanni spielt auf eine Stelle aus der Komödie *Andria* des Terenz an; dort schützt ein Sklave mit den Worten (*Andr.* 194): *Davos sum, non Oedipus* / *Ich heiße Davus, nicht Ödipus* Unwissenheit vor, ist in Wirklichkeit aber das treibende Moment einer Intrige. Die *Adynata* sind also denkbar schlecht gewählt, und das kann bei dem hohen Bildungsstand des Giovanni del Virgilio kein Zufall sein. Trotzdem geht es logisch weiter: Dies Obige würde eher geschehen, als daß das einfache Volk, das auf den Straßen, sich die Hölle realistisch ausmalen könne. In der Tat, würde ein jeder aus jener Zeit sagen: Genau zu diesem Zwecke ist ja das Priesteramt da, um dem einfachen Volk die Hölle auszumalen. Und auch das Folgen-

de scheint einleuchtend: Nicht in der Astrologie Ausgebildete können kaum die Geheimnisse der unregelmäßigen Planetenbewegungen (die sich auf Sphären in Zykeln und Epizykeln drehen sollen) erklären, wenn sie doch nicht einmal Plato selbst klar waren. Aber auch hier ist die Argumentation brüchig: Das Wesen der Hölle zu erfassen, reicht der menschliche Intellekt grundsätzlich nicht aus; die Planetenbewegungen waren auch in der Zeit Giovanni del Virgilios keinesfalls vollständig verstanden; an Ptolemaeus wurde immer noch verbessert.

Nun wird der Text geheimnisvoll: Ein *nebulo* (=Narr) wolle den Flaccus vertreiben, könne aber aus den *Digesten* (einer Sammlung des römischen Rechtes) niemals herausfinden, wie er dies zu tun hätte, und stritte darüber nur, wie Frösche es tun: quakend. Wer ist dieser *Flaccus*? Auf den ersten Blick kommen Horatius Flaccus und Aulus Persius Flaccus in Frage, die Satiriker. Ersterer, Horaz, hatte auch in der sog. *Schwätzersatire* eine Person eingeführt, die ihm das Leben schwer machte und auf welche der Begriff *nebulo* (u.a. auch „Spinner“) passen könnte. Aber in dieser Satire will der Schwätzer gar nicht den Horaz aus der Welt schaffen (noch nicht einmal aus der Stadt), sondern ganz im Gegenteil seine Freundschaft erwerben. Auch trägt der *nebulo* einen Beinamen: *comicomus*. Es ist ein Neologismus, eine Neuschöpfung Giovannis, und könnte denjenigen verspotten, der sich durch die Lektüre von Dantes *Commedia* nun für gebildet hielt. Viel eher aber bezieht er sich auf Gedanken aus dem zweiten Buch von Dantes *De vulgari eloquentia*: Um 1303–4 ist dieser Traktat in lateinischer Sprache erschienen, die erste Untersuchung über die in Italien verwendeten Dialekte. Dante teilt hier die Sprachebenen ein in „tragische“ (hohe), „elegische“ (mittlere) und schließlich „komische“ (tiefe); damit folgt er gleichzeitig einem Schema der antiken Rhetorik (hoch-tief) wie der aristotelischen Poetik (tragisch-komisch). Gemeint hat Giovanni also nichts weiter, als daß sich der *nebulo* einer einfachen Sprache bediente, die sicherlich das Italienische ist im Unterschied zu Flaccus' Latein. Das aber hat nichts mit dem Schwätzer in Horaz' Satire zu tun, der sich selbst einiges auf seine Bildung einbildet und zumindest nicht wegen seiner primitiven Sprache verspottet wird.

Gemeint ist deswegen wohl eher eine ganz andere Gestalt mit dem Namen *Flaccus*, die in der Juristenstadt Bologna mindestens ebenso bekannt gewesen sein dürfte wie der Dichter Horaz: der Jurist Granius Flaccus aus der Zeit der späten Republik, Zeitgenosse von Cicero und Varro. Er ist eine der Autoritäten der *Digesten* des Justinian und soll ein Buch über das *Ius Papirianum* geschrieben haben (Inhalt müssen also religiöse Gesetze der ehemaligen römischen Könige sein, die nun in der Republik transformiert weitergelten). Mehr noch: In den *Digesten* wird seine Definition der „Geliebten“ (= *concubina*) zitiert; Grani-

us verwendet für sie die Bezeichnung *pellex*. Giovannis Verwendung des Verbs *pelleret* könnte poetisch hierauf anspielen. Daß das einfache Volk den Granius Flaccus, und damit natürlich die Juristen, welche ihn lesen, am liebsten aus der Stadt (*orbe* für *urbe*?) treiben würde, könnte hervorragend in den Gedankengang passen, der hier entwickelt wird: Die durch das Lateinische vertretene hohe Bildung ist dem einfachen Volk verhaßt. Oder vielleicht doch nicht? Denn dieser Granius Flaccus wird im Mittelalter vermischt und verwechselt mit einem anderen Flaccus: Verrius oder Veranius Flaccus, ebenfalls aus der Zeit des Augustus. Dessen bedeutendstes Werk wiederum trug den Titel *De verborum significatu*, also eine Abhandlung über die lateinische Sprache, die zwar selbst verloren ist, aber vom äußerst einflußreichen Grammatiker Sextus Pompeius Festus benutzt wird. Also will das Volk die lateinischen Grammatiker vertreiben? Gemeint ist wohl beides, und Giovanni unterscheidet nicht zwischen dem Juristen und Grammatiker.

(14–16) Diesen Teil mag man als *argumentatio* interpretieren, das Für und Wider der Beweisführung. Aber im Rahmen eines Briefes gehört er zur Darstellung des Ist-Zustands, dem der Wunsch nach Veränderung entgegen gestellt wird, ist also immer noch Teil der *narratio*. Dante mag sich zwar verteidigen, fährt Giovanni fort, daß er nicht für diesen Pöbel geschrieben habe, sondern für das gebildete, italienische Publikum. Aber – Giovanni zitiert nun den Unterschied zwischen Geistlichkeit und Laien – er habe dies mit einem für Laien geeigneten Lied getan, während der Inhalt doch für Kleriker sei. Und es gäbe tausende Idiome (selbst in Italien wurde Dante nicht überall verstanden, schrieb er ja strenggenommen im toskanischen Dialekt florentinischer Varietät), selbst wenn die Sprachen sich nicht veränderten. Hier zitiert Giovanni neuerlich Überlegungen von Dante selbst, die er in seiner Schrift *De vulgari eloquentia* angestellt hatte (Ib. 1, cap. 10–11), also einem lateinischen Werk: Im Romanischen könne – seit der babylonischen Sprachverwirrung – man drei Untergruppen unterscheiden: das Französische (sie sagen zu „ja“: *oui*), Okzitanische (*oc*) und Italienische (*si*); und im Detail würden sich diese Sprachen immer weiter auseinanderfächern. Erst die Erfindung der Grammatik hätte im Einzelfall eine einheitliche, nicht mehr veränderliche Sprache geschaffen; die aber wäre nicht mehr Muttersprache, sondern müsse erlernt werden. Konkret ist Dantes Vorstellung, daß Cicero selbst römisches Italienisch von seiner Mutter erlernt habe und erst über die Grammatik zum Lateinischen gekommen sei; allerdings habe dieses Römische dem heutigen keinesfalls geglichen, denn die Muttersprachen seien ja in stetem Wandel. Eigentlich ist diese Vorstellung sogar ganz realistisch: Zu Ciceros Zeiten sprach man keinesfalls das Latein, das aus seinen geschliffenen Texten zu rekonstruie-

ren ist. Aber sie ist gemischt mit einer christlichen Vorstellung von der Verbreitung der Sprachen nach dem Turmbau zu Babel, die verlorene Sprachen wie das Keltische nicht in Rechnung stellt: Eine „Romanisierung“ Spaniens und Frankreichs hat es für Dante nicht gegeben; schon kurz nach dem Turmbau zu Babel vielmehr habe sich ihre ursprünglich gemeinsame Sprache voneinander getrennt. Dem folgt Giovanni und zieht die Konsequenz: Eben aus diesem Grund der stetigen Veränderlichkeit würde der „Klerus“ das Volkssprachliche verachten und festhalten an der künstlichen, aber dauerhaften Konstruktion des Latein.

(17–20) Die nächsten Zeilen zitieren die *Divina Commedia*: Dante sieht in der Vorhölle die heidnischen Dichter Homer, Vergil, Horaz, Ovid und Lucan und ordnet sich hier als Sechsten – nach ihnen – ein (*inf.* 4,102: *si ch'io fui sesto tra cotanto senno / so daß ich darunter der Sechste war*): wohlgemerkt, unter die Schriftsteller der alten Sprachen. Genauer gezählt wäre er sogar erst der Siebte, wenn sein direkter Vorgänger, der Epiker Statius, denn auch in der Hölle säße. Den aber traf Dante im Fegefeuer, da er ein heimlicher Christ gewesen wäre; und im letzten Gesang des *Purgatorio* wendet sich Beatrice an ihn mit der Aufforderung (*purg.* 33,135), er möge sich zu Dante (also in den Himmel) gesellen; dies erklärt *quem sequeris / dem du folgst* (allerdings ist von ihm im *Paradiso* nicht mehr die Rede). Es geht also nicht darum, daß keiner seiner Vorgänger die Welt nach dem Tode, Himmel und Hölle, beschrieben hätte: Durchaus könnte man hier nämlich an Vergil denken, der ja im sechsten Buch der *Aeneis* mit einer Unterweltwanderung etwas beschrieb, was für den Christen die Hölle sein mußte. Keiner von diesen Dichtern, in der Tat, schrieb jedoch auf Italienisch; dies will Giovanni sagen. Und der Gedankengang ist keinesfalls absurd, folgt man nur Dantes *De vulgari eloquentia* und unterstellt, sie hätten etwas Entsprechendes doch tatsächlich tun können, zumindest in ihrer eigenen, unsteten Sprache.

Abschließend bittet Giovanni um Gehör, damit er selbst seine Meinung äußern könne, die er – so ist herauszulesen – das Recht habe zu äußern, weil doch Dante selbst ein sehr freimütiger, also kritischer, Rezensent anderer Dichter sei; man könnte dabei an die *Divina Commedia* und oben erwähnte Passagen denken, denn Dante äußert sich dort in der Tat über den Wert seiner lateinischen Vorgänger. Eher aber wird wiederum seine Schrift *De Vulgari Eloquentia* gemeint sein: Hier zitiert Dante eine ganze Reihe volkssprachlicher Dichter und kritisiert sie eingehend.

Faßt man alles zusammen, ergeben sich genügend Argumente für eine Echtheit des Briefes und gegen eine Fälschung durch Boccaccio: Als Muster wird ein spätantiker Briefwechsel gewählt, der in der mittelalterlichen Brieflehre als Beispiel verwendet wurde. Die Verschlüsselungen sind so gewählt, daß es

schwer möglich ist, einen Sinn zu rekonstruieren; wenn dies aber gelingt, dann finden sich keine Vorbilder aus der augusteischen Klassik, sondern mit *Flaccus* eine Autorität, die in der Juristenstadt Bologna bekannter war als Horaz, mit Dantes *De vulgari eloquentia* ein Text, der offensichtlich dem Giovanni wichtiger war als die *Divina Commedia* selbst, die er hier zu kritisieren beginnt.

III. Zweitens...

Petitio (21–46):

Der *petitio* entspricht in der Gerichtsrede das Schlußplädoyer (*peroratio*); in einem Brief ist sie natürlich der Wunsch, den der Briefschreiber an den Adressaten stellt, und auf welchen der ganze Brief eigentlich ausgerichtet ist. Giovanni greift dazu Dante, den er sonst lobt, direkt an. Dieser abrupte Wechsel läßt sich nur aus den Regeln der Briefkunst (*ars dictaminis*) erklären, denn in der *dispositio*/Gliederung einer Gerichtsrede gibt es – wie in der *ars dictaminis* – zwar zuerst ein *exordium* und darauf die *narratio*. Dann jedoch folgt die *argumentatio*, auf die schließlich die *peroratio* aufbaut. Auf die Darstellung des Problems vor Gericht würde also erst einmal eine Auseinandersetzung mit *pro* und *contra* gefolgt sein; erst darauf folgend hätte der Redner seine Bitte, seine Schlußfolgerungen abgeleitet. Giovanni hat zuvor eine rudimentäre *argumentatio* aufgebaut, geht aber hier anders vor, und das wohl nur, weil es sich eben um einen Brief, nicht um eine Gerichtsrede (deren Regeln er sehr wohl kannte) handelte. Genauso, wie vorher argumentiert wurde, aber in Wirklichkeit der Ist-Zustand kritisierend beschrieben (*narratio*), wird nun der Soll-Zustand (*petitio*) argumentativ vorbereitet.

(21–24) Seine Vorwürfe sind interessanterweise aus zwei verschiedenen, ja derzeit konkurrierenden Kulturebenen genommen (man erinnere sich an die letzten Verse des Marienhymnus von Marbod, die ebenfalls Christliches mit Paganem zusammenstellten): *Perlen vor die Säue werfen* ist ein Sprichwort, das sich aus der Bibel ableitet (Mt. 7,6) und damit auf den theologischen Inhalt der Dichtung Dantes verweist (= *Divina* – allerdings soll es erst Boccaccio gewesen sein, der dieses Adjektiv dem Titel hinzugefügt habe); *die Schwestern aus Kastalien (=die Musen) mit einem unpassenden Kleid auszustatten* ist hingegen ein Vergleich aus der paganen Welt und dürfte an den Titel *Commedia* erinnern: Dante begründete ihn unter anderem damit, daß sein Epos sowohl von einfachen Personen handle (wie die Komödie nach gängiger Deutung) als auch vom Unglück ins Glück umschlage (wie ebenfalls die Komödie). Giovanni scheint

hier sagen zu wollen, daß Dante der Göttin der Komödie (Thalia) das Kleid der Epengöttin (Kalliope) umgelegt habe – oder/und umgekehrt.

Stattdessen solle Dante die ihm angemessene Stilhöhe und Sprache wählen, er, der für beide Lose (*sorti utrique*) gemeinsam lebe. Die Aussage ist klar: Von Dante wird verlangt, im lateinischen Hexameter zu schreiben. Daß dies mit zwei *Losen* (gewöhnliche, übertragene Bedeutung: *Schicksale*) zu tun habe, läßt daran denken, daß Dante ja in zwei Sprachen geschrieben habe. Aber das wird kaum Giovannis Intention gewesen sein, der ja gerade gegen die Verwendung der Volkssprache bei ernsten Themen ist. Er hat ein Grabgedicht (*epitaphium*) auf Dante geschrieben, und dort sagt er, dieser würde nun beide „Pole“ erreichen: Dante sei nun sowohl im Himmel, wie er auch auf Erden ewigen Nachruhm habe. So muß man auch diese *Lose* deuten, mit mythologischer Anspielung: Einst losten Jupiter, Neptun und Pluto um die Weltreiche; der erste erhielt den Himmel, der dritte die Unterwelt.

(25–29) Nun wird es seltsam. Viele Dinge (*multa*) beten das Licht an (*orant lucem*) mit den Erzählungen Dantes (*tuis narratibus*): Giovanni meint vermutlich damit, daß es vieles gäbe, das durch die Dichtung Dantes verherrlicht werden könne und somit ans Licht gebracht. Dafür stellt er auf den ersten Blick Dante eine ganze Reihe verschiedener Themen zur Auswahl. Dante solle vom Flug des Adlers (des Jupitervogels) zu den Sternen berichten: *Aquila/Adler* ist ein Sternbild, *Jupiter* ein Planet; mag das ein astrologisches Lehrgedicht bedeuten? Er solle von der Tätigkeit des Bauern berichten: Wenn das ein Landwirtschaftsgedicht nach dem Vorbild von Vergils *Georgica* meint – was logisch schiene –, warum aber bricht dann der Bauer ausgerechnet Blumen entzwei? Er solle erzählen, wie phrygische, d.h. toskanische Dammhirsche von einem Hund zerrissen wurden: ein Jagdgedicht? Das wären prophetische Vorschläge, denn tatsächlich sollten astrologisches (Lorenzo Buonincontri) und agrikulturelles (Giovanni Pontano) Lehrgedicht, aber auch das Kleinepos zur Jagd (Basio da Parma) in der Renaissance eine beachtliche Höhe erreichen; das alles muß aber bis zum 15. Jh. warten. Nichts also davon.

Die Lösung bringt der letzte Vorschlag: Er solle von Liguriens Bergen und den Flotten der Parthenope berichten. Dies meint ein episches Gedicht auf die Kämpfe zwischen Lucca/Pisa auf der einen Seite (Ligurien) und den toskanischen Stadtstaaten/dem Königreich Neapel (Parthenope ist ein Beiname der Stadt), die 1315 mit dem Sieg der Ghibellinen unter Ugucione della Faggiola endeten. Ein solches Epos ist auch nicht im gleichen Maße ohne Vorbilder, wie Lehr- und Jagdgedichte: Vermutlich ein gewisser Laurentius aus Verona verfaßte im 12. Jh. acht Bücher in Hexametern über einen siegreichen Feldzug des Stadtstaats Pisa

gegen die islamischen Balearen in den Jahren 1114–1115, den sog. *Liber Maiorichinus*. Handschriften des Textes lagen mehrere in Pisa vor, so daß sie der Florentiner Dante durchaus angelegentlich seines längeren Aufenthaltes 1313 hätte sehen können (er soll hier die *Monarchia* verfaßt haben). Aber dies ist nicht das Wichtigste: Wichtiger ist, daß zumindest im Bereich des historischen Epos ein vergleichbares Werk bereits vorlag, das zudem aus Pisa stammte, einer „Heldenstadt“ im Widerstand gegen den Papst. Und auch, daß zwar mit Petrarca's *Africa* (einem Epos auf den zweiten punischen Krieg) das Genus der humanistischen Heldenepen wieder eröffnet wurde, nicht aber im Zeichen der Zeitgeschichte, sondern anfänglich eben der römischen Vorzeit. Hätte Boccaccio deswegen eine Fälschung gewagt, dann hätte er Dante sicherlich eher einen an Petrarca orientierten Stoff vorgeschlagen.

Dies klärt rückwärts die obengenannten Themen als Verschlüsselung eben der berühmten Schlacht von Montecatini: Dante solle über die Fahnen der Kaiserlichen, die Adler, schreiben; Uguccone (der *arator*, wohl weil er einmal Podestà von *Arezzo/Aretinum* war) habe Florenz (*flores*) wie Frankreich (*lilia: die französische Fahne*) besiegt; die feigen Toskaner (*Phrygios* als Etrusker) wären dabei verfolgt worden wie Hirsche von Jagdhunden: eine Anspielung auf Cangrande, den „großen“ (*grande*) „Hund“ (*canis*), bei dem Uguccone seit 1316 in Diensten als Podestà von Vicenza stand, und der Dante Asyl gewährte.

Daß Dante die Chiffrierung dechiffrieren konnte, steht außer Frage; ganz ähnlich geht er in seiner Antwort, dem bukolischen Gedicht, vor. Ja, mehr noch: Genau diese Verschlüsselungstechnik ist typisch für das Genus der Hirtengedichte, wie es damals jedenfalls gelesen wurde. Hirtengedichte waren Vergils erster Erfolg, dem Lehrdichtung und Heldenepos folgten: Schlägt deswegen Giovanni etwa hier schon Dante vor, ihm abschlägig und gar mit einem Hirtengedicht zu antworten? Soll Dante sich als neuer Vergil neben der *Divina Commedia*, welche Epos und Lehrepois vereinte, nun der Hirtendichtung widmen? Es wäre für die kommende Zeit keine Ausnahme, wo viele Dichter ihre Werke, ja sogar ihr Leben in Nachfolge des Vergil stilisierten. In jedem Fall ist diese Passage sicherlich ein Anlaß gewesen dafür, daß Dante antwortete, wie er antwortete: selber verschlüsselnd.

(30–32) Mit einem solchen Lied könne Dante die Welt erobern, schließt Giovanni. Er nennt hierzu drei Himmelsrichtungen, die mit den Grenzen der drei bekannten Kontinente zusammenfallen: Alcides (gemeint ist Herkules, der Nachkomme des Alceus) setzte eine seiner Säulen am Ende der spanischen Halbinsel, dem lateinischen Gades (Cadiz); die Donau ist Grenzfluß zum asiatischen Kontinent; der Leuchtturm von Alexandrien (Pharos) und Karthago, das Reich der

Königin Dido (Elissa ist ein alternativer Name) stehen für Afrika. So kann Giovanni überzeugend schließen: Wenn Dante sich am (eigentlich unchristlichen) eigenen Ruhm erfreuen möchte, dann solle er sich davor hüten, mit der Sprachwahl ein allzu kleines Publikum ansprechen zu können.

(35–40) Ist es richtig, daß Giovanni del Virgilio mit seinem ersten Brief an Dante die eigene Laufbahn als Gelehrter begann (also keine bedeutende, administrative Funktion innerhalb der Universität innehatte), dann scheint es anmaßend, was er im Folgenden verspricht: Er wäre, schreibt er, der erste, der Dante zur Ehrung mit dem Dichterlorbeer vorschläge. Welche Funktion hat der Mann wohl, daß ihm so etwas gelänge? Petrarca wurde am 08.04.1341 auf dem römischen Kapitol auf diese Art gekrönt; allerdings geschah dies durch den Kaiser, nicht durch eine Universität. Hat sich hier der Fälscher Boccaccio verraten? Prägt sein Wissen von der späteren Entwicklung sein Gedicht? Im Gegenteil: Es lag nicht lange zurück, daß einer der Paduaner Prähumanisten, Albertino Mussato, 1315 durch die Universität Padua mit einem Dichterlorbeer ausgezeichnet worden war. Seine Leistung war vor allem die Schaffung eines antikisierenden Dramas (der *Eccerinnis*), das aber Zeitgeschichte zum Gegenstand hatte (den Tyrannen Eccelino von Verona), nicht etwa griechische Mythologie. Auf dieses Ereignis wird Giovanni anspielen, und damit muß er auch erwarten, daß eine Universität, nicht der Kaiser, eine solche Ehre zu verteilen hatte. Und wiederum wäre es dem Fälscher Boccaccio zu unterstellen, daß er ganz anders geschrieben hätte, der er ja von der kommenden Entwicklung nicht unberührt geblieben wäre: Er hätte viel mehr das Imperiale des Dichterlorbeers betont und damit auch Dante, dem Verfasser der *Monarchia* und Anhänger der Universalmonarchie, eher entsprochen.

(41–46) Giovanni geht nun über auf die Situation, die ein Leser bei der Lektüre eines solchen erwünschten Heldenepos empfinden müßte: Er hört den Kriegslärm, hört ihn vom Appennin (Land) und vom Tyrrhenischen Meer (Wasser) her. Dante möge nur zu singen anfangen (*tange chelyn / schlag die Leier an*) und von den Menschenmühen erzählen, denn wenn er es nicht täte, so gäbe es niemanden, der dies unternehmen könne ... Hier muß einmal der Text genau betrachtet werden, denn – wie an manchen anderen Stellen, die hier nicht zur Sprache kommen konnten – der Sinn ist klar, der Text absurd. Sicherlich ist es wiederum eine Aufforderung, die Schlachten von 1315 und den Sieg der Ghibellinen zu erzählen. Aber das überlieferte *a te pendendo* ist schon metrisch problematisch (*-ndo* ist eine lange Silbe an der Position einer kurzen); wenn man stattdessen *pendenda* (=hängen) oder gar *pandenda* (=eröffnet=gesagt werden müssen) liest, kann man es verstehen als: „Wenn du nicht diese Dinge (*haec*) besingst, die von Dir nur abhängen/gesagt werden können (*pendenda / pandenda*), dann werden

sie (*haec*) als für alle Menschen (*omnibus*) Ungesagte (*indicta*) auf andere Dichter vergebens warten.“ Hier zeigt sich, daß der Text nur verständlich wäre, wenn man annimmt, bereits die Zeit von Boccaccio habe über ungenügende Abschriften verfügt. Und auch dies ist natürlich ein gewichtiges Argument für die Echtheit des Textes.

Conclusio (47–51):

(47–51) Giovanni endet mit einer fast schon demütigen Einladung: Er wünscht sich, daß Dante ihm antworten solle (nicht notwendig: ihn besuchen), wenn er es denn ertragen hätte, solch schlechte Verse zu lesen. Er sei die Gans, Dante der Schwan, aber dennoch erwarte er – der Schüler – von Dante – dem Lehrer (=Magister) – eine Antwort ... und vielleicht eine positive. Man darf ausgerechnet hier die Unterwürfigkeit nicht überbewerten: Zuvor stilisierte sich Giovanni fast schon als Verleiher des Dichterlorbeers, nun als streitsüchtige Gans – das ist nichts als Konvention schon spätantiker Briefkunst (eine überspitzte *extenuatio ingenii* / *Bescheidenheitstopos*), die sowohl Schreiber wie Leser verstehen und ihr nicht zu hohe Bedeutung zumessen.

Faßt man nun für den zweiten Teil die Argumente zusammen, die gegen eine Fälschung sprechen: Der Autor nimmt Wendungen gleichermaßen aus biblischer wie paganer Sprache – dies ist ein Zeichen mittelalterlicher Dichtung vor Petrarca. Seine Verschlüsselungen, entschlüsselt man sie auf humanistische Weise, würden auf Dichtformen verweisen, die es zwar zu Zeiten Dantes nicht, aber auch noch nicht zur Zeit Boccaccios gegeben hatte: astrologische Lehrgedichte, Landwirtschaftsepik, Jagdgedichte sollten in der Tat eine große Beliebtheit in der Renaissance entwickeln, ja, Bologna als kulturelles Zentrum von historischen Epen sollte sogar ein ganz eigenes Profil entwickeln. Aber all dies geschah erst im 15. Jh., weit nach Boccaccio, und war von ihm ebensowenig vorauszusehen, als es von Giovanni del Virgilio hätte vorausgesehen werden können. Im Gegenteil sieht man überall den Einfluß der Lehre einer norditalienischen *Ars Dictaminis*, die sich unter anderem an dem Briefwechsel zwischen Ausonius und Paulinus hätte schulen können und viel auf das aufwändige Verschlüsseln einfacher Sachverhalte gab. Giovanni del Virgilio, der Verfasser einer ebensolchen *Ars*, steht in der direkten Nachfolge von Laurentius von Aquileia sowie Johannes Bondi von Aquileia; er ist damit die passende Person, auch das vorliegende und ihm zugeschriebene Gedicht komponiert zu haben.

Wenn aber der Brief nun echt ist, dann ist es erst recht seltsam, daß der Schreiber sich selbst in die Tradition eines Ausonius stellt, der den Heiligen Paulinus von seiner Mission abbringen will. Warum stellt er sich gerade in die Reihe der vergeblich Anfragenden? Doch wohl nicht zuletzt deswegen, weil er nichts will

als nur ... eine Antwort erzwingen. Wenn Dante ihm nur einmal – mit zu erwartender Ablehnung – geantwortet haben würde, dann wäre durch diese Antwort Giovanni del Virgilio Existenz als Schulautor neben Dante gesichert.

Text:

Dantis *Eclogae, Johannis de Virgilio carmen et Ecloga responsiva*, G. Albini (ed.), Florenz, 1903

G. B. Pigghi, *La Corrispondenza poetica di Dante e Giovanni*, Bologna, 1965

Dante, Tutte le opere, comm. G. Fallani, N. Maggi, S. Zennaro, Mailand, 1993

Literatur:

G. Billanovich, *Giovanni di Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano*, in: *Italia medioevale e umanistica VI* (1963), S. 203–234; weiter in: VII (1964), S. 279–324

G. Billanovich, *Boccaccio autore della corrispondenza Dante – Giovanni di Virgilio*, in: *Miscelle storiche della Valdelsa LXIX* (1963), S. 130–172

E. Cecchini, *Giovanni di Virgilio, Dante, Boccaccio. Appunti su un'attribuzione controversa*, in: *Italia medioevale e umanistica XIV* (1972), S. 25–56

O. Kristeller, *Un 'ars dictaminis' di Giovanni di Virgilio*, in: *Italia medioevale e umanistica IV* (1961), S. 181–200

G. Lidonnici, *La corrispondenza poetica di G. D. con Dante ed il Mussato, e le postille di Giovanni Boccaccio*, in: *Giornale Dantesco XXI* (1913), S. 205–243

E. Pasquini, *Del Virgilio, Giovanni*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani 38* (1990): Treccani.it

A. Rossi, *Dante nella prospettiva del Boccaccio*, in: *Studi Danteschi XXXVII* (1960), S. 63–139

A. Rossi, *Dante, Boccaccio e la laurea poetica*, in: *Paragone, n.s. XIII* (1962), 150, S. 3–41

A. Rossi, *Dossier di un'attribuzione*, in: *Paragone n.s. XIX* (1968), 216, S. 61–125

G. Vecchi, *Giovanni di Virgilio e Dante, La polemica tra latino e volgare nella corrispondenza poetica*, in: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, 1967, S. 61–78

G. Velli, *Sul linguaggio letterario di Giovanni del Virgilio*, in: *Italia medioevale e umanistica XXIX* (1981), S. 137–158

GIOVANNI PONTANO

(1429–1503)

*Ecloga 5, Quinquennius.**Institutio ad vitae cultum et religionem.**Quinquennius filius, Pelvina mater**Quinquennius:**Dic, mater Pelvina, fragor quis tantus et unde?**Dolia num stringitque cados vindemia et arctat?**Hei mihi, quam crebri rutilant de nubibus ignes.**Pelvina:**Abde sinu te, nate, meo, atque amplectere matrem,**ne trepida: di, nate, focis genialibus astant,*

5

*castaneasque suo prunis cum cortice torrent.**Illae, ubi sub cinere ardentem sensere favillam,**displosae crepitant; hinc tanta tonitrua caelo**disiectique ruunt ignes. Caput exere, nate,**Di mensas liquere, neque est metus ullus ab igne.*

10

*Quinquennius:**Me miserum, properat, procul en vestigia nosco,**Orcus adest atque ore minax ac dente cruentus.**Hunc, mater, mihi pelle manu: trahit horrida crura,**et quassat caput, et mento riget hispida barba.**Hunc abigas, Pelvina, mihi.**Pelvina:**Fuge, saeve! Quid audes*

15

*in puerum? Fuge, claude! Meus iam nocte quiescit,**inque diem queritur nihil hic meus. I, pete tesqua**atque famem solare faba ingluviemque lupino!**Quinquennius:**Quid, mater? Baculumne quatit ferus et riget aure?**Pelvina:**Illum ego, nate, antro inclusi scuticaque cecidi.*

20

Quinquennius:

Anne etiam zona vinxisti?

Pelvina:

Et compede cruda.

Quinquennius:

Nunc, mater, tete amplector, novaque oscula iungo.

Pelvina:

Quinquenni mihi care, tua haec sunt oscula; iunge, atque itera.

Quinquennius:

En itero: dic, o mea, dic, age: quidnam hic Orcus deus est?

Pelvina:

*Deus est hic, nate, malignum
numen et in pueros saevum grassatur. It umbra,
dentivorax umbra, horrificans noctemque diemque,
et baculo ferit et dextra rapit et trahit unco,
fauce et hiat puerum, queritur qui nocte, die qui
oblatrat matri mammaeque irascitur. Illum
et dextra fovet et cauda demulcet amica,
qui ridet matri, inque sinu nutricis amatae
dormiscit, capit absynthi et cum melle liquorem.
Quin cui brasiculae semen placet, huic dat ab ipso
blandus avem nido, dat pictae colla columbae.
Quam tibi pollicitus...*

Quinquennius:

*Num perlita crustula melle
est quoque pollicitus?*

Pelvina:

*Dabit haec tibi, nate, benignum
numen et ille deus, cui nos atque omnia curae.*

Quinquennius:

Dic, mater: deus iste quis est numenque benignum?

Pelvina:

*Qui tenerum lactis florem ac ientacula praebet,
dum matri puer obsequitur, dum paret alenti;
qui plena melimela manu croceasque placentas
dat pueris, dum litterulas et carmina discunt.*

Quinquennius:

*Num det fraga mihi, cerasi num molle quasillum,
ad ferulam cum discipulis si crastinus asto?* 45

Pelvina:

*Quin et cariculas, quin mitia sorba nucemque
pineolam et dulci perfusa cydonia musto.
En crustum, en prunum aridulum, en mustacea et offas.*

Quinquennius:

*Num, genitrix, deus hic panem post vina canenti
mulsa sacerdoti miscet, dat sorbile et ovum?* 50

Pelvina:

*Quin et avem: pinguem ipse suum vult esse ministrum.
Det tibi avellanas ficumque uvamque recentem,
invises quotiens templum et veneraberis aram
et faris bona verba.*

Quinquennius:

*Monedula si mihi detur,
quive gemat cavea turtur, vel tympana pulsem,
dum facit antistes rem sacram atque incubat arae.* 55

Pelvina:

*His ego citriolum frondenti et praecoqua ramo
addiderim, nulla in gremium si lotia noctu
fuderis Unctiliae, tibi quae dedit ubera parvo.
Nunc grandem loti pudeat.*

Quinquennius:

*Mihi desine, mater,
irasci. Sopor ipse gravat; nam saepe per umbram
ludere cum pueris videor, vel litore primo
nare simul, nassaque leves includere pisces,
exclusos mox elabi, me subdier amni,* 60

stillare et liquidum madefacto e corpore rorem. 65
*Hoc nato, mater, praesta, ut deus ille benignus
excitet e somno stupidum exhibeatque matellam:
Cedam ego cariculis siccis dulcique placentae.*

Pelvina:

*Atqui, nate, deus nil esurit; ille matellam
haud curat. Quin dona cape et cape semina, quis tu
urinam moderere et lotia rara remittas;* 70

*Sin aliter, deus ille atrox tibi, nate, flagellum
 incutiet. Volat explorans, quis linthea parvus
 inquinet, urticaeque decem fert se ante maniplos,
 et caedit scutica nigroque involvit amictu* 75
*micturientem aliquem, tetroque absorbet hiatu.
 Mitescit tamen et rictus compescit hiantis,
 pectendum quotiens matri buxoque colendum
 praebueris caput, et purgandum lende capillum.
 Nam secus intortum orditur de vertice funem,* 80
*quo puerum trahit et deserta exponit in alga,
 invitatque avidas adaperto gutture phocas.
 Quare, age, care, mihi cervicem amplectere, et ipso
 lude sinu, simul abde oculos et collige somnum.
 Quinquennius:
 An, mater, mihi blanditias et carmina dices?* 85
 Pelvina:
*Dicam, nate; etiam cunas modulabor ad ipsas
 naeniolam; cape naeniolam, et nigra lumina conde.*

Einweisung in die Pflege des Lebens und die Religion.

*Akteure: Quinquennius (=der Fünfjährige oder: der im 5. Lebensjahr Stehende),
 der Sohn / Pelvina, die Mutter*

*Q.: Sag mir, Mutter Pelvina, was ist das für ein großes Krachen und woher?
 Schnürt etwa die Weinlese Weinkrüge und Fässer aneinander und bindet sie fest?
 Weh mir, wie häufig die Feuer leuchten von den Wolken.*

*P: Verbirg dich, mein Sohn, in meinem Schoß und umarme die Mutter. Zittere
 nicht. Kind: die Götter stehen an den heimischen Herden (5) und rösten sich
 Kastanien mit ihrer Schale auf den Kohlen. Die aber, wenn sie unter der Asche
 den brennenden Funken (glühende Asche) gespürt haben, klappern zersprungen.
 Daher so viel Gedonner, und vom Himmel fallen daher die zerstreuten Feuer.
 Kind, schäl den Kopf heraus (aus meinem Schoß): die Götter haben die Tische
 verlassen, und keine Angst gibt es mehr vor dem Feuer. (10)*

*Q.: Ich Armer, er eilt heran, da, nahe sehe ich schon seine Spuren, der Orco ist
 da und droht mit dem Mund und ist blutig am Zahn. Ihn, Mutter, stoß mir von der
 Hand (mit der Hand). Schreckliche Unterschenkel zieht er hinter sich her, und er
 schüttelt das Haupt, und er sträubt sich am Kinn mit borstigem Bart. Ihn treib
 mir fort, Pelvina.*

P.: Flieh, Wilder! Was wagst du es (15) gegen den Knaben? Flieh, Lahmer! Schon ruht mein «Sohn» in der Nacht, schon klagt er nicht mehr am Tag, dieser meiner. Geh, mach dich auf in die Wüste und stille den Hunger mit Bohne und den Schlund mit einer Lupine!

Q.: Was, Mutter? Schlägt der Wilde den Stock und sträubt sein Ohr?

P.: Den hab ich, Kind, in der Höhle eingeschlossen und mit der Rute geschlagen. (20)

Q.: Hast du ihn auch mit dem Gürtel gefesselt?

P.: Und mit blanker Fessel seine Schenkel!

Q.: Nun, Mutter, umarme ich dich und gebe dir neue Küsse.

P.: Mein lieber Quinquennius, dies sind deine Küsse; nimm sie und erwidere sie.

Q.: Da, ich erwidere sie. Sag, oh meine, sag schon: Was ist denn dieser Orco, ein Gott?

*P.: Der ist eine üble (25) Gottheit, und sie wütet wild gegen die Knaben. Er geht als Schatten, ein mit den Zähnen verschlingender Schatten, schreckensverbreitend Nacht und Tag, und er schlägt mit dem Stock und er raubt mit der Rechten und er zieht mit dem Haken, und er schnappt gierig nach dem Knaben, der in der Nacht klagt und der am Tage die Mutter anbellt und dem Busen zürnt. Jenen (30) aber wärmt er mit der Rechten und streichelt mit freundlichem Schwanz, der die Mutter anlacht und im Schoß der geliebten Amme schläft, Absinthsaft mit Honig einnimmt. Auch dem ein Samen vom Kohlblättchen (*brassicula*) gefällt, dem gibt er schmeichelnd vom Nest selbst den Vogel, gibt den Hals einer bunten Taube, (35) den er auch dir versprochen hat.*

*Q.: Und hat er auch versprochen mit Honig bestrichene Crostini (*crustula*)?*

P.: Dies wird dir die gute Gottheit geben und jener Gott, dem wir und alles zur Sorge gereichen (gemeint ist jetzt der christliche Gott).

Q.: Sag, Mutter: Wer ist jener Gott, die gute Gottheit?

*P.: Der die zarte Blüte der Milch (*Sahne* oder *Ricotta*) und das Frühstück gibt, (40) wenn der Knabe der Mutter folgt, wenn er der Ernährerin gehorcht. Der Zwergäpfel mit voller Hand und safrangelbe *Focacce* den Knaben gibt, wenn sie kleine Buchstaben und Lieder lernen.*

Q.: Gibt er auch Erdbeeren mir und ein weiches Körbchen mit Kirschen, wenn ich morgen früh mit den Schülern bei der Gerte anstehe (Gerte als Stock des Lehrers)? (45)

*P.: Und dazu auch noch trockene Feigen, noch milde (eßbare) Vogelbeeren und eine Piniennuß und Quitten in süßem „Most“ getränkt, da ein Bisquit (*crustum=biscotto*), da eine trockene Pflaume, da *Mostaccioli* und Mehlklöße (mit Lorbeer gewürzt).*

Q.: Und, Mutter, mischt dieser Gott auch das Brot für den nach dem süßen Wein singenden Priester, gibt er auch das Ei zum Schlürfen? (50)

P.: Und sogar den Vogel: er selbst will, daß sein Diener fett ist (nicht nur der Priester; auch der Knabe als Ministrant). Er mag dir Haselnüsse (avellanae) geben und eine Feige und eine frische Weintraube, wann immer du den Tempel besuchen wirst und den Altar verehren und gute Worte sprechen wirst.

Q.: Wenn mir eine Dohle gegeben wird und eine Turteltaube, die im Käfig klagt, dann werde ich sogar die Glocke schlagen, (55) wenn der Priester die heiligen Dinge verrichtet und sich über den Altar beugt.

P.: Zu diesen werde ich eine Essiggurke und mit grünendem Zweig eine Marille (=precoche in Ital.) dazugeben, wenn du kein Pipi in den Schoß zur Nacht der Uncilia (seinem Kindermädchen) ausgießt, die dir als Kleinem die Brüste gab. Nun sollte sich der Große über das Pipi schämen.

Q.: Hör auf, Mutter, (60) mir zornig zu sein. Der Schlaf selbst bedrückt mich. Denn ich scheine mir häufig mit den Knaben im Schatten zu spielen oder zuerst am Ufer mit ihnen zu schwimmen und mit dem Käscher die leichten Fische einzusperren, dann daß die ausgeschlossenen mir entgleiten (scil.: träume ich), daß ich im Fluß untergetaucht werde und daß der flüssige Tau vom naßgemachten Körper herabtrieft. (65) Das, Mutter, schenk (versprich) dem Kind, daß dieser gute Gott den Dummen vom Schlaf aufscheucht und den Puschertopf hinstellt. Dafür gebe ich ihm auch trockene Feigen und süßen Kuchen (Focacce) ab.

P.: Aber, Kind, der Gott ist nicht hungrig; jener kümmert sich nicht um den Puschertopf. Nimm dagegen die Geschenke (dona) und nimm die Samen (semina), mit denen du (70) das Urin zügelst und selten Pipi zurückläßt. Wenn anders, dann wird dich, Kind, jener (andere) Gott wild mit der Peitsche schlagen. Er fliegt herum und sucht, welcher Kleine die Bettlaken beschmutzt, und er trägt vor sich her zehn Bündel von Brennesseln und schlägt mit der Knute und umhüllt mit dem schwarzen Gewande (75) den, der urinert, und er verschlingt ihn im pechschwarzen Schlund. Aber er wird mild und schließt die aufgesperrte Maulöffnung, sooft du dein Haupt der Mutter zum Bürsten und mit dem Kamm zu pflegen darreichst und das Haar zum Reinigen von Lauseiern. Wenn nicht, dann flicht er sich aus dem Haarscheitel ein Seil, (80) mit dem er den Knaben fortzieht und ihn auf der verlassenen Seeküste aussetzt und die mit geöffnetem Maul gierigen Robbenmonster einlädt. Deswegen, los, mein Lieber, umschling mir den Hals und spiel an der Brust selbst, und gleichzeitig schließ die Augen und nimm dir den Schlaf.

Q.: Und, Mutter, wirst du mir Schmeicheleien und Lieder aufsagen? (85)

P.: Aufsagen werde ich sie, Kind. Und ich werde zur Wiege selbst ein Schlaflied singen. Hör das Schlaflied und schließ die schwarzen Augen.

I. Der Schwarze Mann

Das Außergewöhnliche an der Poesie Giovanni Pontanos liegt in ihrer Souveränität in Bezug auf die jeweilige Tradition, in die sie sich einordnet oder eingeordnet wird. Das vorliegende Gedicht, dem in der Antike wohl am ehesten der Genrebegriff „Mimos“ zugeordnet worden wäre, taucht in der postumen Gesamtausgabe unter einer Sammlung bukolischer Gedichte auf. Es ist auch ein Beispiel, wie die neue Technik des Buchdrucks eine Geschlossenheit eines Œuvres suggeriert, die dessen Verfasser so noch nicht vorgeschwebt haben konnte. Piero Summonte, der erst 1505–1512 auch aus dem Nachlaß edierte, erweiterte die von Pontano selbst unter diesem Titel an Aldus Manutius gesandte und noch zu Lebzeiten, 1503, veröffentlichte Fassung von fünf Eklogen um diese und eine weitere; man kann also im vorliegenden Fall nicht sicher sein, ob Pontano selbst das Gedicht als Ekloge auffaßte oder erst Summonte es als solche definierte, da er es in keine andere Kategorie schieben konnte. Warum sollte es denn eine Ekloge, ein Schäfergedicht genannt werden, wenn gar keine Schäfer auftreten? Und dennoch spricht viel dafür, daß auch Pontano das Gespräch zwischen einem Fünfjährigen und seiner Mutter als Ekloge verfaßt hat, denn dies entspräche ganz seiner auch anderenorts zu bemerkenden Vorgehensweise, eine Tradition dadurch zu brechen, daß er sie befolgt und gleichzeitig bedroht.

Sehr eng ist das vorliegende Gedicht mit Pontanos *De Amore Coniugali* verbunden: In der bis in die späten Achtziger Jahre entstandenen Sammlung von Liebeselegien in vier Büchern erzählt Pontano die Geschichte seiner Liebe zu – der eigenen Ehefrau, seinem Sohn Lucio und seinen beiden Töchtern Aurelia und Eugenia. Für Liebeselegien hatte die römische Tradition eigentlich vorgeschrieben, daß die Geliebten irgendwie der Halbwelt (derzeit: Libertinen=Freigelassene) entspringen sollten, gerne verheiratet sein durften, und sich selber dem Geliebten schnippisch, ausnutzend, unstet darstellen sollten, während er von ewiger Liebe und Unterwerfung träumen mußte. Minnedienst und petrarkistische Dichtung hatten daraus ein ritterliches bzw. platonisches Ideal der Verehrung gesponnen, und petrarkeske Dichtung war zu Zeiten Pontanos durchaus in Mode, auch in Neapel. Pontano selbst aber pries ... die eigene Ehe, und zwar nicht als christliche Gemeinschaft zum Zwecke der Fortpflanzung, sondern er pries die sinnlichen Freuden der Ehe, den Seitensprung eingeschlossen (seitens

des Mannes, natürlich), die Liebe zu den Kindern und schließlich ihre Verehelichung: Sein viertes Buch endet mit Hochzeitsgedichten für seine beiden Töchter, wie das erste mit Hochzeitsgedichten auf sich selbst begann. Insofern folgte er dem römisch-klassischen Vorbild der Liebeselegiker Tibull, Propertius und Ovid, was die Sinnlichkeit anbetraf, pries aber nicht feuchte Jugendträume, sondern romantisierte die eigene Realität. Weiter konnte man sich von den zeitgenössischen Vorbildern – der antiken Liebeselegie wie den petrarkesken Sonetten – nicht entfernen, wenn man trotzdem formal in einem Genus bleiben wollte.

In die Mitte seiner Liebeselegien legte Pontano nun die sogenannten *Naenien*, ein Begriff, der eigentlich Trauerlieder zum Tode eines Menschen bezeichnete, aber schon im Mittelalter (bei Abelard etwa) als „Wiegenlieder“ auftaucht und ins Italienische als „ninna-nanna“ eingegangen ist. Es sind kleine Gedichte für seinen gerade erst von der Amme gesäugten Sohn Lucio (=Lucius), die als von der Mutter und der Amme gesungen vorgestellt werden müssen, aber auch teils einen fiktiven Dialog abzeichnen. In der siebten dieser *Naenien* singt die Mutter ein, wie die Überschrift deutlich macht, „unernstes“ Schlaflied, das dem Kleinen die Gestalt des italienischen „Schwarzen Mannes“, des „Orco“ vorführt, der ungezogene Kinder verschlingt, besonders wenn sie nicht einschlafen wollen:

XIV. NAENIA SEPTIMA NUGATORIA AD INDUCENDUM SOMNUM

Mater loquitur

*Fuscula nox, Orcus quoque fuscus; aspice, ut alis
per noctem volitet fuscus ille nigris.*

Hic vigiles captat pueros vigilesque puellas:

Nocte, oculos cohibe, ne capiare vigil!

Hic captat seu quas sensit vagire puellas 5

seu pueros: Voces comprime, nate, tuas!

Ecce volat nigraque caput caligine densat

et quaerit natum fuscus ille meum,

ore fremit dentemque ferus iam dente lacessit,

ille vorat querulos pervigilesque vorat 10

et niger est nigrisque comis nigroque galero.

Tu puerum clauso, Lisa, reconde sinu,

Luciolum tege, Lisa. Ferox quos pandit hiatus

quasque aperit fauces, ut quatit usque caput!

Me miseram, an ferulas gestat quoque? Parce, quiescit 15

Lucius, et sunt qui rus abiisse putent.

rura meus Lucillus habet, nil ipse molestus

nec vigilat noctu conqueriturve die.
Ne saevi, hirsutasque manus tibi comprime, saeve!
et tacet et dormit Lucius ipse meus 20
et matri blanditur et oscula dulcia figit
bellaque cum bella verba sorore canit.

XIV. 7. Naenia: Scherze zum Schlafen

Es spricht die Mutter

Dunkel ist die Nacht. Und dunkel ist auch der Orco! So schau, wie er auf schwarzen Schwingen hin durch die Nacht fliegt, er der Dunkle. Er jagt sich die wachbleibenden Jungen und wachbleibenden Mädchen. In der Nacht, halt die Augen zu, daß du nicht wach gejagt wirst. Er jagt sie sich, ob er Mädchen schreien hört (5) oder Jungen. Halte deine Stimme beisammen, Kind. Da, er fliegt und verdichtet sein Haupt mit schwarzem Schatten; er knirscht mit dem Maul und wild schlägt er mit dem Zahn auf den Zahn. Er verschlingt die Jammernden und verschlingt die Wachbleibenden (10) und ist schwarz und mit schwarzen Haaren und schwarzem (Vogel-)Kamm. Du, Lisa (die Amme), halte den Jungen im verschlossenen Schoß, den Lucio schütze, Lisa. Was für schreckliche Kehlen öffnet der Wilde, und was für Schlünde sperrt er auf, wie schlägt er immer sein Haupt! Ich armer – trägt er etwa auch Ruten bei sich? Hör auf – da ist Lucio ruhig geworden (15), und manche meinen, daß er (der Orco) auf das Land fortgegangen sei. Mein Lucillo lebt auf dem Land, weder ist er selbst anstrengend noch wacht er bei Nacht oder quengelt am Tag. Werde nicht wild, Wilder, halte bei dir deine borstigen Hände! Es schweigt und schläft mein Lucio selbst (20) und streichelt die Mutter und drückt süße Küsse ihr auf und singt schon schöne Worte mit seiner schönen Schwester.

Der *Orco* ist eine Gestalt nicht der antiken (auch wenn er sich vom Unterweltsnamen *Orcus* und antiken Vorstellungen von Unterweltsgöttern ableitet), sondern der zeitgenössischen, mittelalterlichen Welt Italiens, ein Mischwesen zwischen Vogel und Teufel. Auf ihn spielt nun auch die vorliegende Ekloge an; und der Leser kann sich vermutlich, wenn er jedenfalls die *Naenien* kennt, denken, sie sei eine biographische Fortführung der Wiegenlieder. Seltsam dabei ist, daß die Akteure ihre Namen getauscht haben: Trugen sie in den Liebeselegien noch die biographiekonformen Namen Lucius und Ariadne (statt: Lucio bzw. Arianna), so heißt die Mutter mit einem schwer interpretierbaren Namen „Pelvina“ (die ihm einen Nachtopf = *pelvis* bringt?), das Kind „Fünfjähriger“ bzw. „im-fünften-Lebensjahr-Stehender“, die Amme „Unctilia“ (die ihn einreibt?). Oder sind es

süditalienische Namensvarianten, etwa für Ottilia und Perugina, also gesuchtes Lokalkolorit? Vielleicht gerade dieses Namensspiel kennzeichnet aber das Gedicht als wirkliche Ekloge: Von Vergil hatte man, dem Servius-Kommentar folgend, geglaubt, er habe in einzelnen Eklogen sich und anderen Akteuren Hirtennamen zugelegt und damit das Genre gewahrt; und gerade das tut Pontano dann, wenn er seine Familie zur Aufführung bringt, unter seltsamen „Nicht-Hirtennamen“. Denn Pelvina und Quinquennius gehören auch nicht zum Repertoire der gerade in Pontanos Zeiten wieder auferstehenden, gerade von einem Schüler von ihm, Sannazaro, besonders fortgetriebenen Hirtenpoesie.

Daß es sich überhaupt um Hirten handeln soll, die hier sprechen, ist ganz unwahrscheinlich: Solche verfügten nicht um eine eigene Amme, geschweige denn, daß sie diese noch im fünften Jahre des Kindes hätten behalten können. Aber daß Hirtenpoesie nur Hirten zu Akteuren hatte, gilt ebenfalls nicht für das 15. Jh.: Antonio Geraldini machte die Familie Jesu zum Gegenstand seiner Eklogen – gewiß, mit einer Krippe und Hirten fängt es an, aber die Handlung wird fortgeschildert bis zur Passion Christi. Giacompo Sannazaro verfaßte Fischereyeklogen, ganz einfach, da für Neapel das Fischermilieu so typisch war wie für den Mantuaner Vergil das der Hirten. Die Eklogen des Battista Mantuanus spielen wiederum, zumindest teilweise, im Umfeld des Klosterlebens und tragen auch Fragen des Ordens der Minoriten aus. Gleich ist allen vielmehr die Einfachheit der Umstände wie die (zur Schau getragene) Einfältigkeit der Gedanken, unter denen eine „edle“ Botschaft verborgen liegen soll. Und dies ist in der Tat auch bei Pontanos Ekloge der Fall: Nicht vom Evangelium wie bei Geraldini, auch nicht vom Fürstenlob wie bei Sannazaro, nicht zur moralischen Instruktion wie beim Mantuaner, sondern vom Großwerden des Kindes schreibt er, und das ist keine kleine Sache: hinter dem Quinquennius steckt ja die Erfahrung mit seinem eigenen Sohn.

II. Kinder und Kleinkinder

Auch in der Antike stand – jedenfalls in den Augen eines Pontano im 15. Jh., und das ist der maßgebliche Blickwinkel zum Verständnis seiner Gedichte – der Gattungsbegriff Bukolik oder Ekloge nicht ausschließlich für das Hirtenmilieu. Da sind zuerst die Gedichte Theokrits (und seiner Nachfolger), von denen nie sicher gesagt werden kann, ob das einzelne nun der Bukolik oder dem Mimos (theatralisch vorzutragende Dichtung) zugeordnet werden soll. Ist der verliebte Polyphem, der seiner Galatea ein Ständchen bringt, nicht zuerst Zyklop und erst

in zweiter Linie Ziegenhirt? Oder die Zauberin, die ihren Geliebten aus der Stadt zu sich herziehen will: ist sie nicht eine Hetäre aus der Vorstadt, die ja um eine Sklavin verfügt? Vergil bedachte dies Problem in seiner *imitatio* und brachte nicht die Zauberin selbst zur Aufführung, sondern ließ sie im Lied eines Hirten agieren. Und doch gibt es Bukolisches an der Theokritisch-Vergilischen Zauberin: Es ist das „Sich-Einfühlen“ in einen Menschen, der nicht den Rationalismus der gebildeten Städter teilt, sondern in bildungsferner, aber gläubischer Naivität trotzdem Sympathie verdient, da der Verfasser der Schilderung ihn agieren läßt, ohne ihn zu verspotten. Das aber ist genau, was Pontano mit seinem Gespräch zwischen Mutter und Kind ablaufen läßt: den Film einer kleinen Gemeinschaft, welche – um dem Niveau des Kindlichen gerecht zu werden – die Welt als voll von Dämonen erlebt, die Wünsche um Backpflaumen kreisen, die Götter Kastanien rösten läßt.

Das heißt nicht, daß Antike und Mittelalter etwa das Kind, noch nicht einmal das Kleinkind gemieden hätten und nur von Erwachsenen erzählt. Im Gegenteil: Schon ein Homerischer Hymnus singt von Hermes in Windeln. Statius, im ersten Jahrhundert nach Christus, schildert in einer seiner *Silven* (5,5) in einem Trauerlied auf den Tod seines Kindes die kindliche Perspektive (und inspirierte nicht zuletzt Pontano zu seinen *Naenien*). Manche apokryphe Literatur handelt von der Kindheit Jesu und läßt diesen kindgerecht zaubern. Auch im Mittelalter lebt sich, im 13. Jh. etwa Konrad von Heisterbach in die Welt eines Novizen ein und bringt altersgerechte Erzählungen. Der tumbe Parzival ist ein Beispiel für das Verständnis des Kindlichen auch in der volkssprachlichen Poesie, auch der heranwachsende Alexander im französischen und spanischen Alexanderroman. Insofern war, grundsätzlich, Kindheit schon immer ein Thema abendländischer Literatur, bis hin in das Einfühlen in die kindliche Psyche, oder vielleicht auch die Erinnerung des Autors an seine eigene Kindheit, an die Züge seiner eigenen Kinder.

Aber Pontanos Ekloge ist doch etwas anderes. Hermes, Alexander, das Jesuskind, Parzival – sie handeln als kindliche Protagonisten, die altersgerecht geschildert werden, um ihnen Realitätsnähe zu verleihen; Pontanos *Quinquennius* aber handelt – als ausdrücklich „Fünfjähriger“ an sich, als typisches Kind. Und er darf – nach dem Willen des Autors – handeln, um gerade das Handeln eines Fünfjährigen zu illustrieren: zu zeigen, daß sie Angst haben vor Blitz und Donner, und vorm Schwarzen Mann; daß sie ihre Mutter lieben und ihr vertrauen; und daß sie nicht das Bett nassen dürfen und brav zur Kirche gehen sollen. So ist das vermutlich aus der bisherigen abendländischen Dichtung nicht vertraut gewesen; denn selbst das Hruodlieb-Lied, das exemplarisch das Größerwerden eines zukünftigen Ritters behandelt, hat es nötig, diesem einen Namen zu geben

und eine Geschichte anzudichten, ihn also zu individualisieren, nicht zu generalisieren. Das von Pontano geschilderte Kind aber heißt, was es ist: *Quinquennius*.

III. Der Puschertopf

Deswegen ist besonders interessant der Grad an Realismus, den das Gedicht Pontanos vermittelt: Während der Kommentar von Carmela Vera Tufano sehr detailliert auf klassische Vorbilder, Namensverwendung, Gedankengang und Bezüge zum Volksglauben eingeht, ist ein wenig in den Hintergrund geraten die Frage ... der vom Gedicht anvisierten Jahreszeit des Dialogs. Sie aber wirft ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis von Mutter und Kind, denn es muß sich um den Spätherbst in Süditalien handeln.

Der Fünfjährige, *Quinquennius*, nämlich gibt als Erklärung für die Gewitter Arbeiten bei der Weinernte an: Man muß vermuten, daß ein so kleines Kind nur über wenig Erfahrungswissen verfügt, und die Weinernte also nur kurze Zeit zurückliegen kann. Pelvina dagegen gibt als Erklärung das Rösten der Kastanien; diese aber kann man erst im November ernten. *Quinquennius* wünscht sich vom Schwarzen Mann, aber auch vom christlichen Gott, Frühjahrsgeschenke: Erdbeeren und Kirschen. Seine Mutter dagegen verspricht ihm Eingelegtes (Konditoreien) – Quitten in Honig, Trockenpflaumen, Kuchen. *Quinquennius* fragt, ob dem Priester sein Gott neben Brot und Wein auch das „schlüßbare Ei“ gäbe, und vielleicht (so nach Vera Tufano) meint er damit ein Utensil des Gottesdienstes in der Form eines Eies. Seine Mutter aber legt eins drauf und erwähnt den Vogel: So hat sie die Fehlinterpretation des Kindes ohne zu widersprechen aufgelöst, *ovem* zu *avem* verwandelt und gleichzeitig den verwöhnten Priesterstand verspottet. Ein italienisches Sprichwort lautet: *Oche, castagne e vino, tieni tutto per San Martino!* War es derzeit auch in Neapel bekannt und ist der Martinstag (11.11.) nicht weit? Die Welt des Fünfjährigen also ist voll Wünsche, die nicht zu verwirklichen sind oder falsch die Wirklichkeit interpretierten, die Welt der Mutter dagegen paßt sich diesen Wünschen an und findet einen Kompromiß: zwar keine Kirschen, aber Trockenpflaumen. Pontano paßt streng auf, daß sich Wunsch des Kleinen und Eingehen der Mutter zugleich trennen und mischen.

So auch die Erklärungen über die Natur des *Orco* und des christlichen Gottes: Die Kommentatorin des Gedichtes, Tufano, weist darauf hin, daß nur selten die Person des Schwarzen Mannes auch eine positive Komponente habe, daß aber Pontano auf regionale Schemata zurückgreifen müsse, wenn er ihn dazu verwende, das Kind zur Zuflucht bei der Mutter zu motivieren: „habe Angst vor dem

Orco, und ich schütze dich!“ Dasselbe gilt auch für den Gottesdienst: „gehe nur brav zur Schule, arbeite als Meßdiener, dann bekommst du vom Gott auch ...“ Das ist zeitlos: man kennt Ähnliches in der Gestalt vom Nikolaus und Knecht Ruprecht, die mit Rute und Sack kommen. Zwar: niemand hat mehr Angst vor dem „Schwarzen Mann“, aber heute haben unsere Kinder das „Zahnmännlein“. Und dahinter steckt bei Pontano ein gutes Maß an Ironie: sein christlicher Gott will, daß seine Diener gut genährt sind, und deshalb gibt er ihnen Vögel zu essen. Der Orco verschlingt Kinder, aber gibt ihnen – gegen die übliche Tradition – bei gutem Benehmen Leckereien. Gut und Böse sind abhängig vom Verhalten des Kindes, und auch die Religion paßt sich diesem Verhalten an. Nicht, daß Pontano etwa die Lehre seines eigenen Glaubens in Frage stellen wollte, noch daß er sich über sie lustig machte: Aus der Perspektive eines Fünfjährigen geschildert bietet sich die Wirklichkeit des 15. Jh.s in Neapel eben so, oder so ähnlich, dar, denn die großen Fragen lauten für ihn: Warum donnert es, warum muß ich zur Messe, warum ist man mir böse, wenn ich unfreiwillig das Bett nasse?

Und gerade die letzte Frage ist – meines Wissens nach – vorher noch nie einer Dichtung gewürdigt worden; sie ist ein Zeichen für den Realismus, mit dem Pontano seine Welt ausstattet. Die Antwort, warum er immer noch ein Bettnässer sei, erzählt der Fünfjährige mit einem Traum, den selbst wir des 21. Jahrhunderts immer noch ähnlich erleben, und der im Kindermärchen *Peterchens Mondfahrt* oder dem *Hävelmann* auch auftaucht: Er sähe sich am Strand und im Meer, jedenfalls in Verbindung mit dem Element Wasser. Sie ist allgemein, aber so intim, daß sie bis vielleicht zu Pontanos Zeiten so niemals thematisiert wurde, oder zumindest Pontano, der Dichter, auf keinen (dichterischen) Text zurückgreifen konnte, der sie thematisiert hatte. Aber – man vergesse nicht den homerischen Hymnos von Hermes in den Windeln. Und analoge Prozesse der Intimität lassen sich auch in der griechischen, hellenistischen Literatur beobachten, besonders in der Person des Dichtergelehrten Kallimachos, und bei dem römischen Dichter, dem Pontano besonders verbunden war, bei Catull: die Klage um den Tod des Bruders, seine Hochzeitsgedichte, die Entmannung des Attis. Wie die hellenistische Dichtung, so wurde auch Catull gerade in dieser Zeit als literarisches Vorbild wiederentdeckt; Pontano hat sich auch in anderen Gedichtsammlungen vor allem von ihm inspirieren lassen und war hierin wohl einer der ersten. Er blieb also einerseits in der Tradition, den antiken Vorbildern nachahmend gegenüberzustehen, andererseits aber brachte er gerade deshalb Dinge zum Ausdruck, die vorher nicht und nachher erst nach Jahrhunderten wieder zum Ausdruck gebracht werden sollten: die Freiheiten Catulls wurden zum Freibrief eigener Erfindungen. Insofern ist der Text zwar ein Beispiel der Wiederverwen-

dung klassischer Modelle (der „Renaissance“); aber auch wenn er das Modell beachtet, so ist die Durchführung völlig individuell, von Regionalismen durchzogen, und so in der Antike nicht geschehen.

Text und Kommentar:

C. Vera Tufano, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Tesi di dottorato, Napoli, 2010, hier: S. 488–516 (Manuskript)

N. Thurn, *Drei Neapolitanische Humanisten über die Liebe*, St. Katherinen, 2002, *Text und Übersetzung*: S. 147–148 sowie Anm. 356–357

Editionen und Übersetzungen von Pontano:

Pontani *Carmina*, 2 Bde., ed. Benedetto Soldati, Florenz, 1902

Pontani *Carmina*, ed. Johannes Oeschger, Bari 1948

Johannes Pontanus, *Dialoge*, lat./dt., übers. v. H. Kiefer, Einleit. v. Ernesto Grassi, München, 1984

Poesie Latine, 2 Bde., ed. Liliana Monti Sabia, Einleitung von Francesco Arnaldi, Torino, 1977

Literatur:

A. Altamura, *Gioviano Pontano*, Neapel, 1938

G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, 2009, S. 97–99, 138–140, 251–254.

E. Gothein, *Die Culturentwicklung Süd-Italiens in Einzel-Darstellungen*, Breslau, 1886

C. Kidwell, *Pontano, Poet and Prime Minister*, London, 1991

E. Paratore, *La Poesia di Giovanni Pontano*, Rom, 1966

E. Percopo, *La Vita di Giovanni Pontano*, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane LXI*, Neapel, 1936, S. 116–250

M. Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchii, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mailand, 2005, S. 140–147

U. Renda, *Pontano*, Torino, 1939

F. Tateo, *L'Umanesimo Meridionale*, Bari, 1972

F. Tateo, *Umanesimo etico di G. Pontano*, Lecce, 1972

PAUL SCHEDE MELISSUS

(1539–1602)

Emmetra II

Strophe I.

*Monumenta veterum si, Friderice, rex
celeberrime, disquisita ponderes,
invenire est maximae admirationi
fuisse regalem pyramidum Aegyptiarum
situm; inde Phariam turrim ignibus 5
destinatam noctilucis, navitae
quos sequerentur remigantes;
moenia dein Babylonica,
a Semiramide condita, in oculos
incurrisse mirifice; hinc adeo templum 10
Ephesinae Dianae
splendidissime aedificatum.*

Antistrophe I.

*Legis, Artemisiam quantus adederit
amor, ut cineres, post nigra coniugis
fata Mausoli, mero mistos feratur 15
bibisse, et ingens struxisse decorae sepulcrum
regis memoriae. Quid, nobilem
dum Colossum Solis in pulchra Rhodo
aut simulacrum fabrefactum
forte Iovis mihi Olympii 20
reris adspicere, cogitat animus?
Plus mentem (puto) tamen adficeret Cyri
domus, exoticusque
Plutus aureumque lacunar.*

Epodos I.

*Opus tuum, o Daniae rector, 25
miraculis hercle non cedit antiquis,*

<i>nempe nobilissimorum fiet Coroneus fontium, in urbe quem Norica suis cum basibus scaphisque epistyliisque ex aere</i>	30
<i>Corinthio affabre curasti signis adornandum fusilibus, non sine sumptibus magnis artificumque singulari industria.</i>	
<i>Strophe II. Viden', Oceanus ut stagna regurgitet</i>	35
<i>aquulenta, columnato capax labro? Quo super stat Teuto nixus, Celta, Iberus, Exinde Thrax et trux Tartarus et Moscus atrox. Hi cum arcubus, at illi cum cavis machinis collineantes. hinc trium</i>	40
<i>e medio antri Terminorum pectora gurgite prominent, pone quos, sub hederis tereticulis, fixum est, rex, tuum atque tuae Sophiae insigne.</i>	
<i>Elephas militari</i>	45
<i>cum cohorte turriger astat.</i>	
<i>Antistrophe II. Vigiles capite custode crepidinem retinere Dracones tutam amant. Ab his surgit in gyrum, manu sceptrum Hera gestans, superba pavo; post armisona Virgo dextra,</i>	50
<i>cui noctua sacra est; hastilia virgo crispans, ocquiniscens cassidam; dehinc Dea cum corde aestuoso et cum iaculo, ac puer aliger.</i>	
<i>nexa pensilibus arma latus habet</i>	55
<i>sertis; Musicae decus aegidaque anguinam et in uno ligamine ambo plexa grammata regum.</i>	
<i>Epodos II. Sirenas excelsior post haec erexit ordo, mamillis abundantem</i>	60
<i>prosipantibus liquorem.</i>	

*Delphinas instigant fuscinis
nudi puelli; premit iacentes cochleas
protervus unguis. Equos Neptuni
non lassat unquam aquai rivus.
At ipse Neptunus summa tenens
calce terit levem concham,
dextra tridente, laeva cornu praedita est.*

65

1. Strophe:

Frederik, allergefeiertster König: Wenn du die Monumente der Alten untersuchst und gegeneinander abwägst, dann kann man finden, daß die größte Bewunderung verdiente der Königsbau der ägyptischen Pyramiden; dann der Turm von Pharos, (5) der bestimmt war für die nachleuchtenden Feuer, welchen die Seemänner rudernd folgten; dann fielen wundersam ins Auge die Babylonischen Mauern, die von Semiramis erbaut wurden; darauf der Tempel (10) der Diana von Ephesos, der so außergewöhnlich glänzend gebaut war.

1. Antistrophe:

Du liest, welch große Liebe an Artemisia nagte, so daß sie nach dem schwarzen Schicksal (Tod) ihres Gatten Mausolos seine Asche, mit Wein vermischt, (15) getrunken haben soll, und zur zierenden Erinnerung des Königs ein riesengroßes Grabmal erbaute. Was glaubst du, wenn du dir vorstellst, ich schaute vielleicht den prächtigen Koloß des Helios bei dem schönen Rhodos oder das erzgegossene Abbild des Jupiters in Olympia, (20) wird mir da der Sinn denken? Ich glaube aber, daß mehr den Geist der Palast des Kyros und der exotische Plutus und die golden getäfelte Decke berührte.

1. Epodos:

Dein Werk, o Lenker Dänemarks, (25) wird aber – bei Gott! – den antiken Wundern nicht nachstehen! Denn der von Kronborg wird von allen Brunnen am prächtigsten sein. Du aber hast dafür gesorgt, daß er in der Stadt Nürnberg aus korinthischem Erze (30) mit seinen Fundamenten, Brunnenbecken und Architraven (bzw. Himmel, Oberteil = Brunnensäule) kunstvoll (verfertigt werde und) mit gegossenen Statuen geschmückt werde. Und dies nicht ohne große Ausgaben und einzigartigem Fleiße der Handwerker.

2. Strophe:

Siehst du, wie der Okeanus das Wasserbassin wieder aufschlürft, (35) er, der groß genug ist, um das mit Säulen besetzte Becken (bzw. Beckenrand) zu fassen. Über ihm steht fest ein Teutone, ein Kelte und ein Iberer, darauf ein Thraker, ein finster blickender Tartare und ein gefährlicher Moskowite. Letztere zielen mit

Bogen, erstere aber mit hohlen Rohrmaschinen (Arkebusen). Hier aber, (40) mitten aus dem Strudel einer Höhle (Brunnensäule) ragen die Brustkörbe dreier Termini (Gottheit der Grenze = Hermen) hervor, hinter denen unter glattfeinem Efeu befestigt ist dein Wappen, o König, und das deiner Sophie. Ein turmtragender Elephant (45) mit Militärkohorte steht dabei.

2. Antistrophe:

Wachsame Drachen lieben es, den sicheren Sockel mit ihrem Kopf als Wächter zurückzuhalten. Von ihnen erhebt sich im Kreis Hera, die mit der Hand das Szepter hält, (dann) ein hochmütiger Pfau. Danach mit waffenklingender Rechte die Jungfrau, (50) der die Nachteule heilig ist (=Athene). Die Jungfrau schwingt Speerschäfte (dh. einen Speer) und ihr Helm neigt zur Seite (Akkusativus Graecus: nickt in Bezug auf ihren Helm). Darauf die Göttin mit dem brennenden Herzen und dem Wurfspieß (=Venus) und der geflügelte Knabe (=Amor). Eine Seite hat Waffen, die an hängenden (55) Kränzen befestigt sind, und die Zierde der Musik, eine Schlangenägis und, auf gemeinsamer Binde, die Titel (bzw. Initialen oder Motto) des Königspaares (dh. Friedrich und Sophie).

2. Epodos:

Nach diesen hebt eine höhere Stufe Sirenen empor, deren Brüste hervorwerfen (60) einen überquellenden Schwall Wasser. Mit Dreizacken treiben nackte Knaben Delphine an; liegende Schnecken drückt ein frecher Huf. Die Pferde des Neptuns ermüdet niemals der Fluß des Wassers. (65) Aber Neptun selbst, der die höchste Stelle innehat, drückt mit seiner Ferse eine leichte Muschel; seine Rechte ist durch den Dreizack, seine Linke durch ein (Füll-)Horn ausgezeichnet.

I. Schicksale eines Wasserspiels

1659 erobern die Schweden das dänische Kronborg und überführen einen vielgerühmten Brunnen in Einzelteilen nach Stockholm, nicht aber um ihn dort wieder zusammenzusetzen. Nach und nach werden einzelne Statuen eingeschmolzen, bis nur noch drei Göttinnen, Minerva, Juno und Venus, übrigbleiben. Das ist das materielle Ende eines großen Kunstwerkes, das seinen Anfang im Jahre 1575 nahm: Der in diesem Jahr in Nürnberg weilende Tycho Brahe war es vermutlich, der den Nürnberger Rotschmied und Kunstgießer Georg Labenwolff für den Auftrag gewinnen konnte, dem König von Dänemark, Friedrich II., einen repräsentativen Springbrunnen fertigen zu lassen, ein sogenanntes „Wasserspiel“. Hergestellt werden sollte der Brunnen in Nürnberg, seine Teile dann nach Dänemark verschickt und dort wieder zusammengebaut werden; Labenwolff reiste zur

Vorbereitung auch 1576/77 nach Kopenhagen. Da jedoch – neben anderen Umständen – der König Friedrich II. selbst die Mittel für den Bau zurückhielt, verzögerte sich das Projekt; der Nürnberger Rat war an seiner Durchführung nicht zuletzt aus politischen Gründen interessiert, schoß eigenes Geld vor und setzte den Nürnberger Ratsherren Joachim Pömer ein, den Fortgang der Arbeit zu überwachen.

Noch in Nürnberg fertigte man eine Skizze von dem Brunnen an; zu erkennen ist, daß es sich um einen dreistufigen Neptunsbrunnen handelt; am Bassin befinden sich sechs Statuen, von denen jeweils drei mit Arkebusen bzw. Pfeil und Bogen ausgerüstet sind und wechselseitig aufeinander zielen. Am Sockel sind Hermen, auf der zweiten Stufe antike Gottheiten, darüber Sirenen, dann Amorinen auf Delphinen und zuletzt ein Neptun mit Dreizack und Muschel zu erkennen. Wasser strömt aus den Waffen, den Mündern der Hermen, den Brüsten der Frauen sowie der Muschel des Delphins. Die Skizze gerät später ins *Baumeisterbuch* (I., f. 186) des Wolf-Jacob Stromer und bleibt erhalten. Unklar ist allerdings, ob es sich hier um eine Vorskizze zum Bau handelt, der dann in abgewandelter Form realisiert wurde, oder um eine Dokumentation des erfolgten Baues, denn 1730 erscheint in J. G. Doppelmayrs *Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematis und Künstlern* ein Kupferstich des Brunnens sowie eine Beschreibung; Details weichen von der Skizze ab: Ein Elephant am Sockel der Fontäne ist hinzugekommen, auch sind die Ecken (Pilaster) des sechseitigen Brunnens als Säulen (dh. rund statt eckig) gezeichnet. Beruhte der Stich nun auf der Skizze oder auf einer fremden Quelle? Wie weit kann man den Zeichnungen trauen?

Im Dezember 1582 wurde der Brunnen fertiggestellt und auf seine Funktion getestet; nach erfolgreicher Abnahme sandte man ihn nach Dänemark; 1583 konnte er mit einem Festakt eingeweiht werden. Pömer beauftragte im Vorfeld dieser repräsentativen und auch für die Stadt Nürnberg und ihren Nordhandel bedeutenden Aktion einen oder mehrere Dichter, darunter jedenfalls Paul Schede Melissus, der zudem jenerzeit in Nürnberg ansässig war, mit dem Verfassen mehrerer Gedichte; er unterrichtete Tycho Brahe hiervon brieflich, legte Kopien dreier Gedichte bei und schlug vor, sie von einem Nürnberger Komponisten vertonen zu lassen; es wird Leonhard Lechner, ein Schüler Orlando di Lassos, sein. Text und Noten wurden in einem Druck von vielleicht nur einem einzigen Exemplar dem König zugedacht; Fragmente erhielten sich in einer musikalischen Bibliothek in Flensburg und wurden erst am Ende des 20. Jh.s in ihrer Bedeutung erkannt, dann aber bei der Publikation gleich auch musikalisch vorgestellt. Es sind die Folgenden:

In Fontem regium:

Fontem perpetuis quem duxit ad aethera lymphis
Plurimus ingenii, Rex Friderice, labos,
Nymphae cum Musis, Dryades, facilesque Napaeae
Unanimi celebrem voce meloque canunt.
Adspice Neptunum; capita adspice laetus equina; 5
Adspice, Delphines quanta fluenta vomant.
Sirenum fundunt liquidissima mulctra mamillae;
Hic Venus, hic Pallas, Junoque regna gerit.
Eiaculatur aquas populorum Martia turba;
Teuto, Thrax, Gallus, Sarmata, Moscus, Iber. 10
Omnia discutias; omnis simul undique et usque
Constrepat in laudes unda susurra tuas.

O König Friedrich: über die Quelle, welche viel Erfindungs-Mühe bis zum Himmel mit ruhelosem Wasserspiel herstellte, singen nun mit den Musen einmütig Nymphen, Dryaden und leichte Napäen mit Stimme und Musik, über die berühmte. Schau den Neptun, schau froh die Pferdeköpfe, (5) schau, wieviel Wasserschwalm die Delphine speien. Allerflüssigste Milch ergießen die Busen der Sirenen; hier führen ihre Reiche Venus, hier Pallas, hier Juno. Wasser schießt die kriegerische Schar der Völker: ein Teutone, ein Thraker, ein Gallier, ein Sarmate, ein Moskowite, ein Iberer. (10) Untersuche alles: zugleich und von überall und immer weiter plätschert die ganze zischelnde Quelle zu deinem Lobe.

In connexum regiarum literarum:

Quam bene conveniunt Friderici grammata Regis
et Sophiae: dignos digna corona decet.
Advena, quid sentis? Pax et Sapientia regnant,
Hic ubi juncta Fides, hic ubi juncta Salus.

Wie gut passen die Buchstaben des Königs Friedrich und der Sophia; eine würdige Krone ziemt sich für die Würdigen. Fremder, was denkst Du nun? Frieden (=Fried-Rich) und Weisheit (=Sophia) regieren hier, wo Glaube (-F) und Heil (-S) verbunden sind.

In Symbola Regis et Reginae:

Mein Hofnung zu Gott allain: (=Wahlspruch des Königs)

Auf wen solt ich mich sonst verlassen?
Hilf suchst bei Menschen, unt wilt rath,
Dern du dich mögst anmassen:
Hilf ist gering, rath ist zu klain.
Treu ist Wildbrath. (=Wahlspruch des Königs)
Man forschen muss ain' ander strassen,
Die gegen Himel sicht,
Im glauben waar und rain
Got verlest die seinen nicht. (=Wahlspruch der Königin)

Die drei Gedichte lassen sich mit Details des Brunnens in Verbindung bringen: Das erste beschreibt ihn oberflächlich, das zweite widmet sich den darauf befindlichen Initialen des Königspaars, das dritte schließlich den auf dem Wappen sicherlich zu lesenden Wahlsprüchen. Melissus selber ließ alle Gedichte 1582 in Nürnberg in einer Festschrift drucken, ohne Noten, aber mit Angabe des Komponisten. Schließlich, im umfangreichen Sammelwerk seiner Gedichte bis ins Jahr 1586, den *Schediasmata*, taucht unter den Epigrammen neben der pindarischen Ode auch das *Fontem perpetuis*, das erste der *Kronborg-Motetten* auf.

II. Multimediapropaganda

Melissus' Dichtung stellt selbst für ihre Zeit besonders hohe Ansprüche an die Sprach- und Sachkenntnisse des Lesers, ganz besonders aber die *Emmetra*, die das erste Buch seiner *Schediasmata* bilden. In Frankreich war er mit der Dichtung Ronsards bekannt geworden, und dies hatte entscheidenden Einfluß auf seinen Stil ausgeübt. Ronsards erster großer Erfolg war ein Buch mit französischsprachigen Oden gewesen, in welchem er ein neues Versmaß geschaffen hatte, das im Französischen die pindarische Odenform nachbilden sollte: Jeweils drei Strophen bilden eine Einheit, die Strophe, Antistrophe sowie eine Epodos genannt werden; auf die erste Einheit folgen beliebig viele weitere, die dann mit 2. Strophe, 3. Strophe, 4. Strophe weiter numeriert werden. Die einzelne Strophe besteht aus Versen, dessen Maß jeweils verschieden ist; aber Strophe und Antistrophe haben dieselben Versmaße, die Epodos ein davon verschiedenes. Eine solche Versform ist entweder ein artistisches Glanzstück, das nur durch seine Kunstfertigkeit glänzt, oder aber die ideale Form für den musikalischen Vortrag – ganz wie man will.

In jedem Fall war Ronsards Erfindung nicht die Wiedergeburt Pindars, als welche sie sich ausgab, sondern im Grunde eine Variation der seit Notgers Sequenzen über Lai und Canzone weiterentwickelten musikalischen Komposition, denn – französischer Tradition folgend – Ronsards Verse waren silbenzählend und nicht quantifizierend. Melissus hingegen näherte sich tatsächlich an das pindarische Schema an und dichtete auf Latein fast, wie es einst der Odendichter Horaz für unmöglich erklärt hatte (*Od. 4,2*): *Pindarum quisquis studet aemulari...* (*wer immer versucht den Pindar nachzuahmen ... zu ergänzen: der kann nur versagen*). Melissus steht in Deutschland ganz am Anfang einer bald auch in der Volkssprache florierenden Mode des „pindarischen Dichtens“, die über Opitz hin bis zu Klopstock führte.

Was war nun die Funktion der Gedichte: Sollen wir uns beispielsweise trotz fehlender Noten vorstellen, auch die Ode sei für den musikalischen Vortrag bestimmt und wäre auf dem Festakt vorgesungen worden? Zumindest Melissus' deutschsprachige Dichtung war aufs engste mit der Entwicklung der sogenannten *Musique mesurée* verbunden, einer von der Pléiade initiierten Kunstform, die lange Silben mit langen, kurze mit kurzen Tönen bei der Komposition wiedergab. In Nachfolge Jean de Baifs, dem es gelang, französische Hexameter quantifizierend zu verfassen, und in der Goudimels, begann er den französischen Hugenottenpsalter so zu übersetzen, daß lange und kurze Silben der Melodie im deutschen Text erhalten blieben; hierzu war – wie schon bei Baif – eine eigene Orthographie nötig, die aber der Rezeption des Werkes im Wege stehen sollte.

Wer also die Dichtung des 16. Jh.s verstehen will, muß einiges von der derzeitigen musikalischen Praxis wie Theorie zur Kenntnis nehmen. Die Praxis der Musik teilte sich derzeit einerseits gattungsmäßig in kirchliche und weltliche Musik; kirchliche konnte wiederum im Sinne der gregorianischen Gesänge einstimmig, aber auch polyphon im neuen Stil verfaßt werden. Weltliche trennte sich scharf in gebildete Musik, die polyphonal und kontrapunktisch war, und die der Straße, die wiederum homophon funktionierte. Läßt man die alte Kirchenmusik und die weltliche des Volkes außen vor, so hatte sich an der Wende zum 15. Jh. in ganz Europa ein allgemein beliebter Stil herausgeschält, dessen Avantgarde ursprünglich in Flandern ausgebildete Musiker waren, welche Elemente des Kirchengesanges mit solchen der Volksmusik gepaart hatten. Der berühmteste der älteren Generation war Josquin de Prez, der der jüngeren Orlando di Lasso, dessen Schüler Lechner und dessen Freund auch Melissus war. Herausstechend ist dabei, daß neben längeren Messen vor allem zwei Kunstformen zur Aufführung kamen, die Motette und das erheblich kürzere Madrigal. Hört man eine große Anzahl von Motetten, schält sich heraus, daß diese zwischen nur zwei und

fünf Minuten dauern und damit an Länge etwa einem modernen Popsong gleichkommen. Dafür werden in der Mehrheit Texte verarbeitet, die zwischen acht und zehn Zeilen lang sind; es können allerdings auch gerne Ausschnitte aus längeren Gedichten gewählt werden. Diese Stücke sind in der Mehrheit reine Vokalkompositionen, der Stimmumfang zwischen vier und sechs Stimmen, wobei die Vierstimmigkeit in der Theorie zum natürlichsten Fall verklärt wird, dem Gegenstück zu den vier Elementen, die Fünfstimmigkeit dagegen in der Praxis vorherrscht.

Ein musikalischer Vortrag der Ode ist deswegen kaum anzunehmen; zum Vortrag ist sie, verglichen mit den *Kronborg-Motetten*, recht lang. Dazu kommt, daß sie dasselbe schildert wie das dem Aussehen des Brunnens gewidmete Epigramm: Beschreibt dieses den Brunnen von oben nach unten, geht bei jener die Beschreibung von unten nach oben. Verweist das Epigramm ausdrücklich auf einen Frauenchor, so fehlt bei der Ode dieser Verweis und ist das Gedicht exklusiv an König Friedrich II. von Dänemark gerichtet.

Viel denkbarer ist, daß die Ode eine eigene Funktion hatte, und hierzu ist das kleine Detail des Elephanten bedeutend, das Doppelmayrs *Historische Nachrichten* abbildet, nicht aber das *Baumeisterbuch*. Seine Existenz am Brunnen ist ja nun durch die Ode gesichert, und damit ist es wahrscheinlich, daß Doppelmayr auf eine Quelle zurückgreifen konnte, die uns verloren gegangen ist, mutmaßlich ein Druck anläßlich der Brunneneinweihung. Hierbei könnte es sich um das vollständige Exemplar des Notenbuches handeln, von dem in Flensburg ja nur Teile gefunden wurden. Etwa das Titelblatt (Frontispiz) hätte dann die Zeichnung erhalten, gefolgt von notierten Motetten und der rein literarischen Ode. Aber auch eine andere Option bietet sich an: Es könnte sich um einen aufwändigen Einblattdruck handeln, der als Flugblatt für die Brunneneinweihung Propaganda machen sollte. Solche Einblattdrucke waren derzeit durchaus in Mode, auch für die gebildete Schicht. Während sie gerne in der Volkssprache als Flugblätter kursierten und im Kampf zwischen den Konfessionen eine bedeutende Rolle spielten, waren sie auf Latein im Rahmen des Universitätswesens, und schließlich vielsprachig für eine schwer zu definierende, aber gebildete Leserschicht von Bedeutung. Wolfgang Harms (*Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*) hat hier eine große Zahl von Beispielen zu Tage gefördert, und, wenn auch ein vergleichbarer Festakt einer Brunneneinweihung nicht auftaucht, es finden sich Beispiele für Hochzeiten, Feuerwerke und die Errichtung von Ehrenpforten zum festlichen Einzug eines Kaisers in eine Stadt.

Die Herausgabe von Einblattdrucken zu festlichen Ereignissen war in jener Zeit also nicht unüblich; da sie auch mehrsprachig sein konnten, um ein möglichst

großes Publikum anzusprechen, könnte man mutmaßen, daß hier sich neben einem Kupferstich des Brunnens (Vorlage für Doppelmayr) ebenfalls die drei Motetten gefunden hätten, wohl ohne Notation. Die Ode könnte dem Leser deswegen im Rahmen eines Einblattdrucks all die Details erklären, die sich naturgemäß durch eine Zeichnung nicht oder nur schlecht darstellen lassen: die Identifikation der Schützen etwa. Zusammen würden dann unterschiedliche Elemente des Brunnens zur Sprache kommen, die sich im Bild nur schwer darstellen lassen.

Erst die Gesamtheit der Medien setzte also zusammen, was auf das Publikum wirken konnte: – Text, Musik und Bild. Die Präsentation des Brunnens wird zu einem Akt der Propaganda, der sich mit der Zeit über Fest und Druck nach außen bewegt wie eine Bugwelle.

III. Fashioning, Self-Fashioning

Was ist dann also das politische Programm, das sich über Melissus' Ode verbreiten soll? Ob es identisch mit der Aussage des Brunnens selbst ist, kann man nur spekulieren, denn dies setzte voraus, daß Melissus über die Bildaussage informiert worden war. Man darf es aber annehmen, sowohl seiner Anwesenheit in Nürnberg wie der Eigeninteressen der Auftraggeber wegen. Das politische Programm gibt auch Sinn: Die den Beckenrand säumenden Figuren stellen teils die wahren Konkurrenten und Handelspartner des dänischen Machtstrebens im Atlantik, Nord- und Ostsee dar: Spanier, Franzosen und Deutsche sowie das Großfürstentum Moskau sind leicht unter den antiken Namen herauszuhören. Zunächst verwirrend ist jedoch die Anwesenheit eines Tartaren sowie eines wahlweise als Ungarn oder Preußen gedeuteten Thrakers. Zu einem Preußen passen Pfeil und Bogen wenig, wohl aber zu einem Ungarn aus Siebenbürgen, dessen Gebiet näherungsweise mit dem antiken Thrakien identifiziert werden kann und das als Vasallenstaat des Osmanischen Reichs galt. Dies aber bringt die Lösung: Stephan Báthory, der Fürst von Transsilvanien, war 1576 König von Polen geworden und als solcher Lehnsherr des Herzogtums Preußen. Tartaria wiederum ist – nach dem zeitgenössischen Atlas des Ortelius – die Bezeichnung für das heutige Sibirien; das Khanat von Sibir hatte zudem unter Kütschüm Khan eine noch starke Position: Damit steht der Tartare für den Anrainer der heutigen Barentssee, des damaligen *Mare Septentrionalis*. Dies macht das Brunnenbecken zu einem Abbild des nördlichen Weltmeers insgesamt, von Sibirien bis nach Amerika, oder, wie Melissus schreibt, zum antiken Okeanos im Sinne Homers.

Dominiert wird die See aber von der Säule, dem politischen Programm Dänemarks. Seine militärische Macht findet sich symbolisiert im turmtragenden Elephanten, einem Verweis auf den durch Friedrich II. gegründeten „Elefanten-Orden“. Es ist auch kein Zufall, daß eine Diana nicht zu finden ist; vorhanden sind genau jene Göttinnen, die sich einst um den Apfel der Schönheit gestritten haben sollen. Durch das Parisurteil aber kam es – so schreibt schon Herodot – zu jenem ewigwährenden Kampf zwischen Asien und Europa, der sich nun fortsetzt in den drei Bogenschützen und Arkebusieren. Darüber hinaus verleiht eine jede Gottheit die ihr eigene Gabe: Juno Macht, Athene Weisheit und Venus Schönheit. Das Herrscherpaar verfügt über diese königlichen Tugenden im Überfluß; besonders aber zieren die Königin Sophia (griechisch für Weisheit) diese Gaben. Lassen sich also die Göttinnen als besondere Hommage an die Königin interpretieren, so gilt dies bei dem alles dominierenden Neptun für den König: er beherrscht die Meere (Dreizack) und schüttet seinen Reichtum (Füllhorn) aus. Melissus wird also diese Interpretation vorgeschwebt haben, wenn er jede Strophe mit der Beschreibung wie gehabt füllte: Macht Dänemarks, Tugenden der Königin, Dominanz des Königs.

Wenn nun Melissus das politische Programm Dänemarks lediglich ausformuliert hat, war ihm hierin wenig Möglichkeit gegeben, seine eigene Person in den Vordergrund zu rücken. Dies konnte er nur in der formalen Komposition der Ode verwirklichen, deren Behandlung ihn von einem jeden anderen Dichter seiner Zeit unterscheidbar machen sollte. Dazu gab er jeder Stufe des dreistufigen Brunnens eine eigene Strophe, so wie ja auch die pindarische Ode triadisch ist; dies ist sein poetisches Programm. Es ist ausgelegt auf Harmonie der Glieder und Entsprechungen zwischen den verschiedenen Strophen: Die erste Gruppe verteilt auf Strophe und Antistrophe die Beschreibung der sieben Weltwunder; die Epodos stellt (wie formal so inhaltlich) dem das neue Bauwerk zur Seite. Die zweite Gruppe steht diesem geschlossen gegenüber, aber Strophe und Antistrophe werden miteinander verbunden, wenn sie mit den Buchstaben „Vi-“ beginnen, die Epodos hingegen mit „Si-“.

Bei der Beschreibung der sieben Weltwunder konnte Melissus, wenn auch thematisch eingeschränkt, so doch ein gewisses narratives Element einbringen; er ist damit sparsam, aber gewählt umgegangen: Strophe wie Antistrophe bekommen, neben den Aufzählungen, einen kleinen Exkurs, der zum Nachdenken anregen kann. Daß der Leuchtturm von Pharos nur Ruderschiffen den Weg wies, ist natürlich Unfug, und Melissus weiß dies; betont aber wird die Tätigkeit des Ruderns, um die Antike und die Mittelmeer-Technik gegen die Neuzeit und das Fehlen von Galeeren in Ost- und Nordsee entgegenzustellen. Die exquisite

Anekdote der Artemisia, welche die Asche ihres Gatten mit Wein vermischte und trank aus übergroßer Liebe, ist gleichzeitig exotisch und bezeichnend für das (überwundene) Heidentum. Und schließlich bringt Melissus ein achtetes Weltwunder zur Sprache, das er gegen die Jupiterstatue in Olympia zur Diskussion stellt: den Palast des Perserkönigs Kyros II. in Ekbatana. Er zeigt damit, um die verschiedenen Listen der Weltwunder zu wissen, aber auch um ein Kriterium für deren Qualität zu verfügen: Es ist der Aufwand an Mitteln, die zu ihrer Erstellung nötig sind, und darin übertrifft ein Palast natürlich die einzelne Statue, und sei sie auch von einem Phidias gemacht. Mit dieser Entscheidung hat Melissus ein Kriterium aufgestellt, nach dem der Kronborg-Brunnen realistisch den Anspruch erheben kann, ein neues Weltwunder zu sein: Nicht der einzelne Künstler (etwa ein Michelangelo) zählt für die Bewertung, sondern die Leistung der Künstlerwerkstatt, der Erzgießer und Mechaniker.

Bei einer Beschreibung eines ja real vorhandenen Bauwerks ist die Möglichkeit zur dichterischen Dramatisierung, ja überhaupt zur Poetisierung sehr eingeschränkt. An die Stelle der Stoffwahl (*inventio*) tritt notwendigerweise die *elocutio*, die erlesene Wahl des Wortes und der Figuren. Auffällig ist hier das „Griechische“ in Wortwahl (Hera statt Iuno), aber auch Grammatik (ein sogenannter *Accusativus Graecus* wird einmal verwendet). Das ebenfalls von Melissus stammende Epigramm kann als Kontrastfolie dienen: Heißen die Gottheiten dort mit ihren lateinischen Namen Venus, Pallas und Juno, tragen sie in der Ode entweder griechische Namen (Hera) oder werden gar durch ihre Attribute (die Eule der Athene) umschrieben. Der verschlungene, teilweise rätselhafte Stil soll – wie die verschlüsselte Sprache Ronsards im Französischen – Exklusivität herstellen. Aber auch die Wortwahl lateinischer Begriffe ist erlesen: entweder seltene (*proliantes*, *ocquiniscens*) oder gar neugebildete Wörter (*regurgitet*) fallen auf. Weniger auffällig, aber vorhanden ist die Alliteration (*Thrax et trux Tartarus*; *Aegidaque anguinam*): sie gibt dem Text einen melodischen Ton. Bemerkenswert ist auch die Verwendung vielsilbiger Worte am Versende: Dies läßt die Verse griechisch klingen, denn dort – und insbesondere bei Pindar – ist ein vielsilbiges Versende ein Wohlklang.

Das „Griechische“ in Melissus' Ausarbeitung erhält auch seine volle Kontur, wenn man auf jene zwei Gedichte schaut, die in der großen Sammlung *Anthologia Graeca* erhalten sind und nicht unerheblich für die Gliederung der Ode gewesen sein dürften. Daß Melissus sie kannte, steht außer Frage, denn er selbst hat einen Gutteil der Sammlung ins Lateinische umgedichtet. Sie folgen direkt aufeinander:

AP 9,58 (*Antipatros von Sidon*)

Καὶ Κραναῖς Βαβυλῶνος ἐπίδρομον ἄρμασι τεῖχος
καὶ τὸν ἐπ' Ἀλφειῷ Ζᾶνα κατηγασάμην
κάπων τ' αἰώρημα καὶ Ἡελίοιο κολοσσὸν
καὶ μέγαν αἰπειᾶν πυραμίδων κάματον
μνᾶμά τε Μανσωλοῖο πελῶριον· ἄλλ' ὅτ' ἐσεῖδον 5
Ἀρτέμιδος νεφέων ἄχρι θεόντα δόμον,
κεῖνα μὲν ἡμαύρωτο *δὲ κ' ἦν ἴδε* νόσφιν Ὀλύμπου
Ἄλιος οὐδέν πω τοῖον ἐπηγάσατο.

Ich betrachtete die mit Wagen befahrbare Mauer des felsigen Babylons und den Zeus bei Alpheios, die Aufhängung der Gärten und den Koloß des Helios und die große, hohe Mühe der Pyramiden und auch das ungeheure Denkmal des Mausolos. Aber als ich sah (5) den Tempel der Artemis, der bis in die Wolken schaut, da wurden diese Dinge alle zwar in den Schatten gestellt. (vielleicht: aber ich sprach: Sieh!) Außer dem Olymp hat Helios nirgendwo etwas ähnliches sich angesehen.

AP 9,59 (*Antipatros von Thessalonike*):

Τέσσαρες αἰωροῦσι τανυπτερύγων ἐπὶ νότων
Νῖκαι ἰσηρίθμους υἱέας ἀθανάτων,
ἀ μὲν Ἀθαναίαν πολεμαδόκον, ἀ δ' Ἀφροδίταν
ἀ δὲ τὸν Ἀλκείδαν, ἀ δ' ἀφόβητον Ἄρη,
σεῖο κατ' εὐόροφον γραπτὸν τέγος· ἐς δὲ νέονται 5
οὐρανόν, ὃ Ῥώμας Γαῖε πάτρας ἔρυμα.
Θεῖη ἀνίκατον μὲν ὁ βουφάγος, ἀ δὲ σε Κύπρις
εὐγαμον, εὐμητιν Παλλάς, ἄτρεστον Ἄρης.

Vier Siegesgöttinnen heben auf geflügelten Rücken die ebenso vier Kinder der Unsterblichen. Die eine die kampferprobte Athene, die andere die Aphrodite; jene den Alkiden (Herakles), jene den furchtlosen Ares. Das ist gemalt auf der schöngewölbten Decke deines Hauses; sie begeben sich in den Himmel, (5) oh Gaius, du Schutzwehr des Vaterlandes Rom. Mache dich der Rinderverzehrer (Herakles) unbesiegbar, aber die Kypris (Aphrodite) gebe dir eine gute Ehe, Pallas einen guten Verstand, Ares die Furchtlosigkeit.

Texte:

- Melissus, *Schediasmata poetica, secundo edita multo auctiora*, Paris, 1586
 O. Kongsted, *Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motette, ein Notenfund des späten 16. Jh. und seine Vorgeschichte*, Flensburg, 1991
Antologia Palatina, gr./ital. F. M. Pontani (Hrsg.), Torino, 1980, Bd. 3

Literatur:

- J. G. Doppelmayr, *Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematis und Künstlern* (Nürnberg, 1730), 2. Bde., 293–4 + Tab. 11
 T. Gelzer, *Pindarverständnis und Pindarübersetzung im deutschen Sprachbereich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz*, Hrsg. W. Killy, München, 1981, S. 81–111
 D. Halsted, *Koexistenz, Kontinuität, Transformation. Zur lateinischen und deutschen pindarischen Ode (1616–1642)*, in: *Daphnis* 23(1994), S. 621–639.
 M. Kirnbauer, *Kronborg-Motetten*, in: *Mitteilungen des Vereins zur Geschichte der Stadt Nürnberg* 78 (Nürnberg, 1991), S. 103–22.
 W. Kühlmann, R. Seidel, H. Wiegand, *Humanistische Lyrik des 16. Jh.s*, Frankfurt a. M., 1997, S. 754–861 (Texte) und S. 1395–1483 (Kommentar).
 P. de Nolhac, *Ronsard et l'humaniste musicien Melissus*, in: *La revue musicale* (1924), S. 24ff.
 P. de Nolhac, *Un poete rhenan, ami de la Pleiade, Paul Melissus*, Paris, 1923
 M. S. Ryon, *Die Idee der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts – Das musikalische Supplement zu Pierre de Ronsards Amours*, München, 2004
 E. Schäfer, *Paulus (Melissus) Schede*, in: *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit*, S. Füssel (Hrsg.), Berlin, 1993, S. 545–560
 N. Thurn, *P. Schede Melissus und der Kronborgbrunnen*, wird erscheinen in: *Acta Conventus Neo-Latini XIV (Münster 2012)*

*Tam frugi studiis conveniunt togae,
et quandoque gravem germina florida
picto constituent horto Academiam,
vobis non deerit locus.*

Ornet divitior copia principem, 25
ornet lautities ambitiosior:
regem pompa decet splendida; parcitas
vectigal male sordidum est.

Hinc ver purpureum (veris an abnuat
quisquam in iudicio flos requiescere?) 30
me totis retinet mensibus ad sui
extremum imperii diem.

Atque his eximiis auget honoribus
pars anni tenero cara Cupidini,
non tantum faciem propter amabilem, 35
sed multo mihi plus Amor

Devinctus meritis interioribus.
Magnum nescioquid praesto Cupidini,
magnum ... Sed taceo ... Quid taceam tamen?
Non nos tetrica natio 40

Flores, progenies nec sumus arboris
lentae, frigidulae, putidulae, gravis,
moroso Cereris nobilis in sacro;
Sed nec tu dea tetrica es.

Radix deliciis molliculis favet, 45
radix nequitiis nostra procacibus
torpentes agitat lene medullulas
blandis foeta caloribus.

Si cenasset eam nocte nefaria
infelix iuvenis regii adultera, 50
non invita die nec nimium ferox
vixisset (puto) postero.

Dixerat. Erubuit paulum dea conscia veri,
nec tamen et risum continuisse ferunt.

(Vor der Göttin Flora zählt die Tulpe ihre Verdienste auf:)

„Ich erinnere mich: in den Büchern des Sängers/Dichters Horaz (Epist. 1,1) (denn wir, die Blüternation lesen/sammeln die Dichter; uns lieben die Dichter auch; und man kennt kein Volk, das bemühter um die Blumen ist) | behauptet jemand, der reich an Geld ist, er besäße zuhause (5) fünfmal tausend Mäntel. Wie als ob das groß wäre, zählt er die fünfmal tausend auf! Zweimal soviele Kleider habe ich! | Wieviele (Kleider) das Frühjahrs Gesicht der gebährenden Erde, wieviele (Kleider) zum Leuchten bringt der bemalte Hochmut der Vögel, (10) wieviele der Tag, der mit der Hand von kunstfertigen Edelsteinen verschieden ausgestattet ist, | mit wievielen selbst die Nadel des Lichtes, gelehrt mit den Farben, anmutig die Teppiche der Wolken stickt, soviele Kleider habe ich, und eine königliche Zierde (15) folgt mir in allen (Farben). | Ihr tut mir leid, weiße Lilie, ihr tut mir leid, pupurfarbene Rosen, die nur ein und dasselbe Kleid, (20) beständig abgewetzt, ein wenig glücklich macht. | So sparsam/besonnen ziemen sich Togae (römische Staatskleidung, weiß mit rotem Besatz) für das Studium, und wann immer Blumensamen aufbauen mit bemaltem Garten eine gewichtige Akademie, dann wird euch auch der Platz nicht fehlen. | Eine reichere Fülle soll den Fürsten zieren, (25) eine anspruchsvollere Pracht (=Luxus) ihn zieren. Ein strahlender Pomp ziemt sich für den König; Sparsamkeit ist ein schlecht schmutziges/geiziges Einkommen (bzw. Steuer). | Von daher behält mich der purpurne Frühling (oder wäre irgendeine Blume dagegen, sich mit dem Urteil des Frühlings zufrieden zu geben?) (30) über alle Monate bis zum letzten Tag seiner Herrschaft. | Und mit diesen hervorragenden Ehren mehrt (mich) der Teil des Jahres, der dem zarten Cupido (Liebesgott) lieb ist, nicht nur wegen (meines) liebenswerten Gesichtes. (35) Sondern um noch viel mehr ist Amor (der Liebesgott) | mir verbunden wegen meiner inneren Verdienste: Ein ich-weiß-nicht-was Großes gebe ich Cupido (der Leidenschaft), ein großes ... aber ich schweige ... was soll ich denn auch schweigen? Wir sind keine (puritanisch-)finstere Nation, (40) | wir Blumen, noch sind wir Frucht des Baumes, des trägen, des kalten, des widerlichen, des schweren, des nur im mürrischen Heiligtum der Ceres (Getreidegöttin) edlen. Aber auch du bist keine (puritanisch-)finstere Göttin. | Die (=meine) Zwiebel (bzw. Wurzel) ist gewogen den lieblichen Wonnen, (45) unsere Zwiebel (gewogen) den frechen Leichtsinnigkeiten, sie treibt schonend die trägen Gliederlein (eigtl.=Mark) an, fruchtbar (schwanger) von reizenden Gluten. | Wenn sie (=die Zwiebel: Akkusativ) verspeist hätte in jener schändlichen Nacht die unglückliche Liebhaberin (=Lucrezia: Nominativ) des königlichen Jünglings (Sextus Tarquinius, der sie vergewaltigte), (50) dann hätte sie nicht unfreiwillig

noch allzu gewalttätig gelebt, glaube ich, am nächsten Tag (dh.: Lucrezia brachte sich nach der Vergewaltigung um).“

So sprach (die Tulpe), und ein wenig wurde die Göttin, um die Wahrheit mitwissend, rot; und auch, sagt man, hätte sie sich nicht des Lachens enthalten können.

I. Gönner, Leser, Traditionen

Die Ode stammt aus einem auf sechs Bücher angewachsenen, aber vor dem Tode des Autors nicht beendeten Lehrgedicht über die Pflanzenwelt. Der 1618 geborene Cowley veröffentlichte schon 1633 drei längere Gedichte – auf Englisch – als Buch, von denen er das erste schon 1628, also im Alter von nur zehn Jahren verfaßt hatte; sie machten ihn schlagartig bekannt. 1638 folgte ein neues Buch, 1647 eine Sammlung von Liebespoesie und 1656 eine Gesamtausgabe der bis dahin erschienenen Werke; der Autor war keine vierzig Jahre alt und betrachtete sein Werk schon als geschlossen. Dies zeigt, daß – im Unterschied zu anderen, englischsprachigen Dichtern, die sich noch auf das System der Patronage verließen und ihre Texte handschriftlich in den Umlauf brachten – Cowley schon früh mit den finanziellen Vorteilen des Buchverkaufs gerechnet hat und sie gezielt einsetzte. Seine lateinischen *Poemata* wurden hingegen erst im Jahre nach seinem Tod (1667), 1668, herausgegeben. Die ersten beiden Bücher der *Libri Plantarum* / *Pflanzenbücher* wurden, so weit man weiß, um 1662, die folgenden nach 1663 geschrieben. Während bald nach seinem Tod das Interesse an dem englischsprachigen Corpus des vorher gefeierten Dichters erlahmen sollte, blieb ausgerechnet seinem lateinischen Werk ein langes Nachleben vorbehalten; mehrere Drucke, Kommentare und wissenschaftliche Bearbeitungen hat es erfahren.

Im 17. Jh. ging der Poesie langsam und tendenziell, aber nachhaltig, ihre Funktionalität verloren; erste Anzeichen dafür hatte es schon im 15. Jh., etwa beim *Quinquennius* des Pontano, gegeben: Hatten Gedichte zuvor einen Ort im sozialen Leben, dienten sie der Aufführung einer repräsentativen Feier, sei es einer religiösen oder politischen (so etwa Schede Melissus, der auch für das Elisabethanische England schrieb), oder dienten sie dem Verfasser als Eintrittskarte zu hohen Persönlichkeiten, die als Mäzene dienen sollten, so verlagert sich jetzt ihre Aufgabe auf die Selbstdarstellung des Verfassers gegenüber einem großen, anonymen Publikum: der Leserschaft, die ein Autor erreichen will, um mit dem Erlös seines Buches das eigene Leben finanzieren zu können. Es existieren noch beide Gewinnmodelle nebeneinander, und Abraham Cowley ist ein Beispiel für

diesen Übergang ins funktionslos Literarische: Wenn auch vielleicht noch unbeabsichtigt, beachtet er schon die neuen, ungeschriebenen Gesetze dieser Form von Kommunikation: mit seinen englisch-sprachigen Gedichten schreibt er für den schnellen Gewinn; seine lateinischen dagegen hält er für die Nachwelt zurück.

Auf die Gesetze der Patronage nahm Cowley hingegen nur bedingt Rücksicht, auch wenn von republikromantischer Forschung anderes behauptet wird: schon früh hatte er sich den herrschenden Royalisten verschrieben; da traf ihn der Bürgerkrieg, Ermordung des Königs und die Herrschaft Cromwells hart. Statt sich jedoch, wie andere, den neuen Herren anzupassen, folgte er der Königin nach Paris und verwendete sich dort mit diplomatischen Bemühungen für das Königshaus. Als die Restauration mit der Rückkehr Charles II. im Jahre 1660 begann, war Cowley – schon einige Zeit vorher nach England zurückgekehrt – gerade kein Nutznießer dieser Lage, sondern führte weiter ein wohlhabendes, aber nicht durch die neuen Zeitverhältnisse übermäßig privilegiertes Leben.

II. Lehrdichtung

Über die Antike hinaus, im Mittelalter und verstärkt dann seit der Renaissance war die Lehrdichtung eine beliebte Gattung; dies galt auch für die Volkssprachen, seit Dante mit seiner *Divina Commedia* ein erstes Beispiel gegeben hatte. Auch war Satire oder Satirisches immer mal wieder in Form von Lehrdichtung aufgetreten: so schon Ovids *Ars amatoria*, im 16. Jh. dann etwa Dedekinds *Grobianus*, oder bereits Brants *Narrenschiff* aus dem 15. Jh., das früh ins Englische übertragen wurde. Cowleys sechs Bücher der *Libri Plantarum* haben zum Inhalt eine für die didaktische Poesie typische Materie: die Pflanzen. Hesiod hatte über das Bauernleben geschrieben; Vergil war ihm gefolgt; und wie im 9. Jh. mit Walahfrid Strabo, so fand sich auch im 15. Jh. mit etwa Pontano ein Dichter der Landwirtschaft. Im 17.–18. Jh. durchlief die europäische Landwirtschaft eine Revolution: Intensivierung und Extensivierung der Bodenwirtschaft, Anbau ganz neuer, vielfach aus Übersee importierter Pflanzenarten. Anfänglich Holland, dann England, war führend bei diesem Wandel; und so konnte Cowley gerade von seinem regionalen Publikum ein gesteigertes Interesse auch an der Gartenwirtschaft erwarten. Im ersten Buch zählt er einzelne Heilpflanzen auf, im zweiten schildert er eine nächtliche Unterredung von Heilpflanzen, das dritte (aus dem das vorliegende Bewerbungsgedicht der Tulpe stammt) und vierte beschreiben den Wettkampf der Zierblumen, das fünfte einen Krieg europäischer Pflan-

zen mit amerikanischen, im sechsten schließlich versammeln sich die Bäume Britanniens. Den Inhalt kann man also traditionell nennen, so daß sich die Frage nach der eigentlichen Leistung des Autors stellt. Diese liegt in der Form, in der hier Dichtung präsentiert wird: Gewöhnlich wurde lateinische Lehrdichtung entweder im Hexameter, im elegischen Distichon oder schließlich in Jamben geschrieben; fast immer bleibt das Metrum das ganze Werk über dasselbe. Eine Ausnahme aus der Antike ist nur das Werk des Terentianus Maurus (vermutlich aus dem 3. Jh. n. Chr.): *De rhythmis, syllabis, metris* lehrt Grammatik und Verskunst in verschiedenen Versmaßen. Für die lateinische Poesie stellt also Cowleys Gedicht kein eigentliches Lehrgedicht dar, sondern eine neue Form, die erst definiert werden müßte.

Dies ist jedoch eine Sicht, die bei einem Vergleich mit englischsprachiger Dichtung revidiert werden muß: Edmund Spensers Erstlingwerk, *The Shepherdes Calender*, stellt zwar eine Sammlung bukolischer Gedichte dar; so geordnet jedoch, daß sie didaktischer Poesie entspricht. In zwölf Gesängen wird die Jahrestätigkeit eines Schäfers beschrieben, und mit den Monaten wechseln auch die Versmaße. Cowley, dessen poetische Berufung durch die Lektüre von Spensers *Faerie Queene* geschehen sein soll, mag sich so ganz natürlich ein formales Vorbild gesucht haben. Mehr noch: Spenser lehnte sich in Sprache und Form an die Gedichte Chaucers an, und der wiederum hatte mit dem *Parliament of Fowls* ein Vorbild für Cowleys Wettstreit der Zierblumen geschaffen: In einem Traumgedicht wird die Balz der Vögel vor der Göttin Natura geschildert. Insofern sind Cowleys *Libri Plantarum* in eine genuin englische Tradition einzuordnen, die jede allzuenge Genre-Grenze ablehnt. Sie Lehrgedicht zu nennen, geschieht mit derselben Reserviertheit, mit der man Spensers *The Shepherdes Calender* Bukolik nennen darf.

Eine Spezialität Cowleys ist sein Versuch, metrische Souveränität zu beweisen; im Englischen schrieb er gerne in sogenannten „pindarischen“ Versen. Diese Mode geht zurück auf die Pindarischen Oden Ronsards aus dem 16. Jh., welche auch im Lateinischen – in Deutschland etwa Paul Schede Melissus, in Polen Jan Kochanowski – ihre Entsprechung gefunden hatte, weist aber auf die gänzliche Befreiung von der Metrik im 20. Jh. voraus. Der Versuch metrischer Glanzstücke findet sich aber auch in den Büchern 3–4 der *Libri Plantarum*: Jede Blume preist sich mit einem je neuen Versmaß. Das vorliegende Gedicht ist beispielsweise im sogenannten zweiten Asklepiadeus geschrieben; auf drei asklepiadeische Strophen folgt ein Glykoneus. Dies ist keine Nebensächlichkeit für das Verständnis des Gedichts, denn der Zusammenhang innerhalb dieses Lehrgedichtes ist folgender: Vor der Göttin Flora, deren Feiertag der 01.05. ist, streiten eine Reihe

von Blumen um die Vorherrschaft. Die Tulpe tritt auf und preist ihre Farbenpracht; dann geht sie über auf ihre medizinische Wirkung: Ihre Zwiebel wurde nämlich als Potenzmittel aufbereitet. Und schließlich folgt die Reaktion der RichterIn, der Göttin Flora: Sie errötet, denn sie ist, wie Leser jener Zeit natürlich wußten, auch die Göttin der Prostitution. Nach Rose und Lilie, den Consuln, wird die Tulpe schließlich im Urteil der Göttin Flora nur den dritten Platz bekommen; das Prätorsamt. Sie hatte eben nur im Asklepiadeus zu sprechen vermocht, Rose und Lilie dagegen in den edleren Formen, der sapphischen bzw. alkäischen Strophe.

III. „Antiquarianism“

Nun zum einfachen Verständnis: Die Tulpe beruft sich auf einen satirischen Brief des Horaz (*Epist.* 1,6,39–44): Man fragte den reichen Römer Lucullus, ob er für ein Bühnenspiel Requisiten ausleihen könnte; er antwortete, daß er fünftausend Mäntel zuhause habe, und man möge sich bedienen. Das Beispiel dient als negatives für den Luxus der Gesellschaft, und ebenso entlarvt sich auch die Tulpe, wenn sie behauptet, doppelt so viele Blumensorten zur Verfügung stellen zu können. Über das Beispiel stellt sich also die Tulpe in kein gutes Licht; aber sie zitiert zumindest die Antike. Zum Kontrast nimmt sie die ernsthaften Institutionen, Gerichtswesen und Universität: Jene brauchten nur die Farben der Lilie (weiß) und Rose (rot), sie selber aber diene den Königen und Fürsten. Dann geht sie über auf ihre Wirkung: Nicht nur ihr Äußeres (Oberes: Blüte) sei schön, besonders ihr Inneres (Unteres: Zwiebel) diene als sexuelles Stimulans. Das spielt auf die Verwendung von Tulpenzwiebeln als „Viagra“-Ersatz an, wie die Kommentierung einer Edition, aber auch andere Teile aus Cowleys Buch zeigen: *assantur bulbi sub cineribus, vel coquuntur in aqua, et apponuntur cum aceto, oleo, sale, pipere.* / Die Zwiebeln werden unter der Asche geröstet, oder in Wasser gekocht, und aufgetischt mit Essig, Öl, Salz und Pfeffer. Die Satire ist herauszuhören, und diesmal hat sie zum Thema einen in der post-puritanischen Gesellschaft Englands beliebten Stoff: die sexuelle Potenz. Es folgt eine schwere, anspielungsreiche Aussage, in der sich die Tulpe mit einem Baum (*vitex*) vergleicht, der im Gegensatz zu ihr die sexuelle Begierde mindern soll. Geschlossen wird die Argumentation mit einem Verweis auf die Urgeschichte Roms: Einst hatte der Sohn des letzten Königs (Tarquinius) eine Frau (Lucretia) vergewaltigt, ein Akt, der zur Revolution führte, da die Vergewaltigte Selbstmord beging und ihre Verwandten sie rächten. Die Tulpe hingegen argumentiert nun: Wenn

Lucrezia sie gekostet hätte (Tulpen wurden ja erst in der Neuzeit in Europa eingeführt), dann hätte sie die Vergewaltigung von Tarquinius gerne ertragen. Dies ist frivol, aber der sogenannten Restauration unter Charles II. durchaus verbunden: Mit Tarquinius ging Rom das Königstum verloren; mit der Tulpenzwiebel, so das Lächeln Cowleys, wäre vermutlich die republikanische Zwischenperiode gar nicht erst eingetreten.

Dreierlei „lehrt“ die Tulpe über sich selbst: ihre Farbe und daraus abgeleitet den repräsentativen Wert, ihren medizinischen Nutzen, und – was sie nicht ist. In allen drei Fällen geht sie satirisch vor, und schadet damit letztlich ihrer eigenen Beweisführung ... oder etwa nicht, angesichts dieser Richterin? Schon mit dem Horazitat hatte sie auf ihre Arroganz und Verschwendungssucht hingewiesen, aber die Flora liebt ja die Vielfalt. Ihr Nutzen als sexuelles Stimulans kann ihr deswegen weniger schaden, als sie mit Flora vor auch der Göttin der Prostituierten steht. Wenn sie von sich behauptet, sie sei kein Baum, dann ist dies zwar alles andere als ein Lob ihrer Stärke; eben, sie ist ja kein Baum und nur eine schwache Blume. Aber auch hier, mit der Wahl des Baumes, hat sie eine parteiische und ihr gewogene Richterin: Auf Englisch und Latein lautet zwar gebildet sein Name *vitex*, aber in der Kirchensprache und mit falscher Etymologie *agnus castus* = keusches Lamm; und so heißt er umgangssprachlich *Chaste Lamb Tree* (*Keuschlamm*) und davon abgeleitet *Monk's Pepper* (*Mönchspfeffer*). Das ist wohl kaum ein Baum, dem die Göttin Flora gewogen sein dürfte. Der Verweis, dieser Baum sei der Getreidegöttin Ceres heilig, ist wieder eine besondere Geschicklichkeit der Tulpe, denn Ceres galt in Rom als identisch mit der *Magna Mater*, deren Feierlichkeiten mit besonderer Keuschheit verbunden waren: Auch hier agiert die Tulpe also einerseits unklug vor dem Leser, andererseits geschickt vor der Göttin der Prostituierten. Schließlich zu ihrer eigenen Leistung: Die Zwiebel der Knolle, gut geröstet und gewürzt, soll als sexuelles Stimulans wirken. Im Rahmen eines Wettstreits um die Priorität der Blumen ist auch das ein zweischneidiges Argument: Natürlich wurde von der katholischen Restauration um Charles II. eine weniger puritanische Gesellschaftsordnung ersehnt als jene zuvor; aber gleich um die Potenz zu kämpfen, wird sicherlich als übertrieben gewertet worden sein. Insofern klärt die Tulpe zwar um ihre Vorteile auf, diese selbst aber werden eher als ambivalent gelesen worden sein. Und auch das ist gewollt, denn das Gedicht ist letztlich nur als satirisches Spaß zu verstehen.

Voll ist es deshalb an literarischen Anspielungen, die zumeist dem Spaß des Lesers dienen sollen, sofern er jedenfalls um die Fähigkeit verfügt, sie auch herauszuhören; wenn nicht, wirkt es leicht langweilig, zumindest unlogisch. Aber im 17. Jh. war die Kommentierung antiker Leitautoren, die Erschließung der

seinerzeit zugänglichen Informationen über die klassische Antike, die Edition der Texte, ja selbst der Unterricht in der antiken Welt auf ein beachtenswert wissenschaftliches Niveau gestiegen. Es geschah auf Kosten der Breite literarischer Tradition: Nicht mehr die Spätantike, die Zeit des Augustus vielmehr beherrschte das Denken der Intellektuellen. Das Interesse der gebildeten Welt an den Quisquilien dieser kanonisierten Antike war derzeit immens, und der potentielle Leser kann nur im Rahmen des gebildeten Publikums gesucht werden. Dies macht verständlich, warum Cowley auf ein hohes Maß an Verständnis zählen kann, nicht nur der eigentlichen, antiken Autoren (wie Horaz), sondern auch der sogenannten *Realia*: dem religiösen Hintergrund, der sozialen Verhältnisse, des medizinischen Wissens, selbst der Kleidung und Gebräuche jener Zeit, die um Christi Geburt lag. So war es möglich, den Leser durch Anspielungen zu unterhalten, die nur er, der in der antiken Welt Belesene, ausdeuten konnte. Und eine Verbindung zur Jetztzeit, eine Aktualisierung der Antike, war auch mehr als erwünscht: Man wollte sich nicht nur in ihr wiedererkennen, man wollte sie sogar weiterleben.

Dies fängt gleich mit der ersten Strophe an: Bevor Cowley Horaz zitiert, einen satirischen Dichter, läßt er die Blumen sprechen, daß sie gerne die Dichter lesen und von den Dichtern geliebt werden. Gut; daß gerade im England des 17. Jh.s Blumengedichte in Mode waren, ist natürlich richtig (das berühmte *The Daffodills* etwa). Aber warum sollten Blumen die Dichter lesen? Es ist in Wirklichkeit ein Spiel mit dem Namen „Anthologie“ (=Florilegium=Blütenlese), der schon im Hellenismus, aber auch wieder in Cowleys Zeit traditionellen Sitte, thematisch geordnete Gedichtssammlungen verschiedener Autoren zu veröffentlichen. „Lesen“ heißt also „Auslesen“, und warum dann die Dichter wiederum solche Anthologien lieben, ist klar: Über ihr Auftauchen in einer Anthologie ließ sich für ihr Gesamtwerk ökonomisch am Vorteilhaftesten werben. Der Dichter Cowley verzichtet also auf Respekt, insofern er zu erkennen gibt, auch er wolle in Anthologien gelesen werden; Selbstironie ist Teil des poetischen Spieles nicht nur in der Person der Tulpe, sondern auch in der ihres Schöpfers.

In diesem Punkt spiegelt Cowleys Gedicht einen Wendepunkt in der Geschichte Englands dar: den Abschied vom Puritanismus, die Wiederkehr eines weniger von der Moraldiktatur beherrschten Lebens. Am 23.05.1660 erreichte Charles II. Dover, am 29.05.1660 zog er in London triumphal ein. Cowley war einen großen Teil seines bisherigen Lebens loyal gegenüber den vertriebenen Royalisten geblieben und zeigt dies hier auch: In der Fiktion der *Libri Plantarum* findet der Wettstreit um die Blumenherrschaft, die Flora zu vergeben hat, am 01.05. im *Annus Carolinus* (Krönungsjahr Charles II.) statt; Cowley beschreibt, wie er

selber sah, daß Flora bei der Themseauffahrt von Charles II. zugegen gewesen sei. Lassen sich die Daten, die ja doch einen Monat auseinander liegen, irgendwie synchronisieren? Tatsächlich herrscht im 17. Jh. ein Durcheinander in der Datierung, das als Folge der gregorianischen Kalenderreformation (die von den Protestanten nicht anerkannt wurde), aber auch regionaler Macken entstanden ist: In England begann etwa das Jahr nicht am 01.01., sondern am 25.03., dem Feiertag Mariä Verkündigung. Ferner galt der Julianische Kalender (*old stile*); so daß etwa der 23.05. im Gregorianischen (*new stile*) Kalender der 02.06., der 29.05. also der 08.06. sein würde. Dennoch hilft dies nicht weiter: Aus dem 29.05. kann niemals ein 01.05. errechnet werden; und das ist umso bedeutender, da der 29.05. zugleich der Geburtstag von Charles II. war. Folglich wird, in dichterischer Freiheit, der Einzug Charles II. zurückdatiert, trotz schwerwiegender Gründe, es nicht zu tun. Dies muß eine allegorische Bedeutung transportieren, die so wichtig ist, daß die Umdatierung gerechtfertigt erscheint, oder jedenfalls erscheinen könnte, in den Augen zukünftiger Leser. Eine solche wäre folgende: Symbolisch soll man verstehen, daß mit der Restauration die Natur wieder zu ergrünen, die Gesellschaft wieder aufzuleben erwartet. Nicht anders symbolisch könnte man auch die Blumen deuten: Es werden in Cowleys *Leharepos* an dieser Stelle des Wettstreits der Blumen als Siegespreis verteilt zwei Rollen als *Consules* und vier als *Praetores*. Den Wettstreit gewinnt, im 4. Buch des Epos, die Rose. Berühmt war der „Rosenkrieg“ zwischen den Häusern York (weiße Rose) und Lancaster (rote Rose) im 15. Jh.; auch Cowley hat ihn in den *Libri Plantarum* thematisiert. Die silberngefüllte, rote Rose ist aber auch die heraldische Blume für England. Nach der Rose bekommt die Lilie, unverkennbares Zeichen der französischen Macht, das zweite Konsulat. Und als dritte, als Prätor für den Frühling, folgt nun die Tulpe. Könnte auch sie für eine Nation stehen? Sicherlich. Der erste Crash einer Börse fand im Februar 1637 statt: Zusammen brach die 1608 gegründete Amsterdamer Tulpenbörse. Wem anders als Holland, dem Rivalen Englands zur See, sollte also die Tulpe zugeordnet werden? Freilich, wenn man die anderen Sieger, denen die weiteren drei Prätorämter für die anderen Jahreszeiten zugeteilt werden, sieht, bekommt man Zweifel: Der Chrysanteme wird der Sommer, dem Krokus (Safranstaude) der Herbst und der Schneerose (*Elleborus Niger*) der Winter zugeteilt. Ist das denn nicht auch die jahreszeitlich natürliche Abfolge beliebter Pflanzen, und steht eben die Tulpe nicht einfach für den Frühling? Aber die Blumennamen der übrigen drei lassen sich auch geographisch deuten: die peruanische Chrysanteme mag für Amerika stehen, die Safranstaude für Asien, der Elleborus aufgrund seines Beinamens Niger für Afrika. Und so mag sehr wohl die Auswahl der Blumen

nicht aus botanischen Gründen erfolgt sein, sondern um eine Konstellation ins Gedicht zu bannen, die der englischen Realität des 17. Jh.s entspricht: Mit Frankreich und Holland befand sich England in einer stetigen Auseinandersetzung, die davon geprägt war, daß das katholische Frankreich von den Royalisten heimlich gefördert wurde, das reformierte Holland hingegen von den Puritanern; daß aber gleichzeitig Frankreich als die aggressivere, Holland als die immer noch dominante maritime Macht gleichermaßen niedergerungen werden mußten. Die Auswahl der Tulpe war also für Cowley gleichzeitig auch eine politische Aussage: Als hoch kompetitiv rang Holland (Tulpe) mit England (Rose); aber die Reihenfolge der Mächte wurde deutlich, da sich zwischen sie Frankreich (Lilie) schob.

IV. Der Rasenmäher

Interessant ist abschließend, bei der Beliebtheit des Motivs „Garten, freie Natur“, eine Satire auf dasselbe, geschrieben von Andrew Marvell, der sich sowohl in Latein wie Englisch auch durch das Lob der Bäume und Blumen hervorgetan hat und kaum drei Jahre jünger war als Cowley. Marvell (1621–1678) war im Unterschied zu Cowley Anhänger der republikanischen Partei und Mitglied des Parlaments. Auch in der Restaurationszeit behielt er seinen Sitz im Parlament und setzte sich für die unterlegene Partei ein. Sein Gedicht nennt er einen „Rasenmäher für die Gärten“ (Versmaß: alternierende 10- und 8-Silber), und man kann aus ihm das Unbehagen lesen, das die Agrarrevolution des 17. Jh.s nicht anders geweckt hatte, als es zwei Jahrhunderte später die industrielle Revolution wecken sollte.

Andrew Marvell, The Mower against gardens:

*Luxurious Man, to bring his Vice in use,
 Did after him the World seduce:
 And from the Fields the Flow'rs and Plants allure,
 Where Nature was most plain and pure.
 He first enclos'd within the Gardens square* 5
*A dead and standing pool of Air:
 And a more luscious Earth for them did knead,
 Which stupifi'd them while it fed.
 The Pink grew then as double as his Mind;* 10

The nutriment did change the kind.
With strange perfumes he did the Roses taint.
And Flow'rs themselves were taught to paint:
The Tulip, white, did for complexion seek;
And learn'd to interline its cheek: 15
Its Onion root they then so high did hold,
That one was for a Meadow sold.
Another World was search'd, though Oceans new,
To find the Marvel Of Peru.
And yet these Rarities might be allow'd, 20
To Man, that Sov'raign thing and proud;
Had he not dealt between the Bark and Tree,
Forbidden mixtures there to see.
No Plant now knew the Stock from which it came;
He grafts upon the Wild the Tame: 25
That the uncertain and adult'rate fruit
Might put the Palate in dispute.
His green Seraglio has its Eunuchs too;
Lest any Tyrant him out-doe.
And in the Cherry he does Nature vex, 30
To procreate without a Sex.
'Tis all enforc'd; the Fountain and the Grot;
While the sweet Fields do lye forgot:
Where willing Nature does to all dispence
A wild and fragrant Innocence: 35
And Fauns and Faryes do the Meadows till,
More by their presence then their skill.
Their Statues polish'd by some ancient hand,
May to adorn the Gardens stand:
But howso'ere the Figures do excel, 40
The Gods themselves with us do dwell.

Der prunksüchtige/verschwendungssüchtige Mensch, um seine Laster (Sünden) anzuwenden, verführte – nachdem er selbst verführt wurde – die Welt, und er verlockte weg von den Feldern die Blumen und Pflanzen, dort wo die Natur ganz glatt und rein war. Er als erster schloß in des Gartens (5) Quadrat eine tote und stehende Pfütze aus Luft. Und er knetete eine noch süßere Erde für sie, die sie betäubte (und verdummte), während sie sie ernährte. Die Nelke wuchs damals

mehr als das Doppelte von ihrer Absicht (=als sie selbst wollte); (10) die Ernährung veränderte die Art. Er befleckte/verdarb die Rose mit fremdartigem Parfüm; und die Blumen selbst wurden unterrichtet darin, zu malen. Die Tulpe, einst weiß, suchte nach neuer Gesichtsfarbe/Teint und erlernte, ihre Wangen zu bemalen (interline: mit verschiedenfarbigen Linien versehen) (15). Ihre Zwiebelwurzel stand damals in so hohem Ansehen, daß eine einzige für eine ganze Wiese verkauft wurde. Man suchte eine andere Welt, über Ozeane eine neue, um die Peruperle (four o'clock flower, *Mirabilis Jalapa*) zu finden. Aber diese Seltenheiten könnten noch erlaubt sein (20) dem Menschen, diesem gebieterischen Wesen und stolzem, hätte er nicht Handel/Austausch getrieben zwischen Baum und Borke (=sich dumm in fremde Angelegenheiten eingemischt), um dort verbotene Mischungen zu sehen. Jetzt kannte keine Pflanze mehr den Stock, von dem sie kam. Der Mensch pfropft auf das Wilde das Zahme (25), damit die (ihrer Geburt) unsichere und ehebrechische Frucht den Gaumen in Zweifel ziehen mag. Sein grüner Serail hat auch seine Eunuchen, damit ihn nicht irgendein Tyrann übertreffe. Und bei der Kirsche quält er die Natur (30) Nachkommen zu erzeugen, ohne Geschlecht(sverkehr). Alles ist erzwungen, Quelle und Grotte, vergessen, wo die süßen Felder liegen. Dort wo die willige Natur allen zum Gebrauch schafft eine wilde und duftende Unschuldigkeit (35). Auch Faune und Feen bestellen die Wiesen mehr durch ihre Gegenwart als durch ihre Geschicklichkeit. Ihre Statuen, poliert durch eine antike Hand, mögen da stehen, um den Garten zu verzieren. Aber wie auch immer sich die Figuren auszeichnen, (40) die Götter selbst leben nicht mehr unter uns (bzw. agieren nicht mehr mit uns).

Text:

Abrahami Couleii Angli *Poemata Latina*, London, 1678

Andrew Marvell: *The Penguin Book of Renaissance Verse 1509–1659*, Hrsg. H. R. Woudhuysen, London, ²1993, S. 472–473, Nr. 216

Andrew Marvell, *The Complete Poems*, E. Story Donno, Harmondsworth, 1972, S. 105–106

A. Cowley, *The complete works in verse and prose*, A. B. Gosart (ed.), Blackburn, 1881 (Nachdruck: Hildesheim, 1969), 2 Bde.

Literatur:

- A. Hager (Hg.), *The Age of Milton: An Encyclopedia of Major 17th Century British and American Authors*, Westport, 2004 (hier: S. 89)
- R. Monreal, *Flora Neolatina. Die Hortorum Libri IV von René Rapin S. J. und die Plantarum Libri IV von Abraham Cowley* (Diss. Tüb. 2008), *Beiträge zur Altertumskunde* 278, Berlin / New York, 2010, S. 189ff.
- N. Murray, *Word Enough and Time. The Life of Andrew Marvell*, London, 1999
- A. Paulinyi, U. Troitzsch (Hrsg.), *Landwirtschaft und Landtechnik im Wandel*, in: *Propyläen der Technikgeschichte 1600–1840, Mechanisierung und Maschinisierung*, Berlin, 1997 (2. Aufl. =1990–92), S. 93–113
- Th. Sprat, *An Account of the Life of Mr Cowley*, in: *The Works of Mr Abraham Cowley*, London, 1668
- Th. Sprat, *De Vita et Scriptis A. Couleii*, in: *Abraham Couleji Poemata Latina*, London, 1668

CHRISTIAN ADOLF KLOTZ**(1738–1777)**

OD. XVI. DE PRAELIO ZORNDORFFIENSI, EOQUE EXSTINCTO KLEISTIO,
MILITE FORTI, POETA DULCI.

*Quo me per cineres perque acies ducum,
per pugnās, gladios, flammivomas globos,
quo Bellona furens per profugos equos
et stragis cumulos rapis?*

Quo stridore tonant rauca tonitrua 5
Martis! Quam rutilus terrisonus fragor
armis exoritur! Quam reboant poli
late et culmina montium!

Ceu, quando Boreas Eurūs et horridus
tristem saeva movent bella per aera, 10
insurgunt tenebrae, ferreus undique
alarum sonitus fremit,

turres praecipitant, praecipitant iugis
quercus aerae, silvaeque sternitur,
avulsaeque suis sedibus arduae 15
rupes cum sonitu cadunt:

armorum horrisonus sic fragor intonat,
sic incensa siti sanguinis agmina
Russorum coeunt atque Borussica
et miscent manibus manus. 20

Quantum terra tremit! Iam lituos, tubas,
hinnitus tremulos audio: iam madent
multa caede manus: sanguine iam rubet
et tellus sanie fluit.

Insistens laceris corporibus Furor 25
volvitur sanguineum flammea lumina
per campum, gemitus gaudet et audiens
singultus morientium.

Quemnam alta intrepidi pectoris indoles,
quemnam illic animi diripuit calor, 30
hinc in letiferae verbera grandinis,
in mille abripuit neces?

Sic est: delicias, Mars, video tuas,
et Phoebi video gaudia, Kleistium.
Magnae quantum animae prodigus hostium 35
in densas acies ruit!

Quae victrix gladius fulgura proicit!
Quam fulgore oculi terribili micant!
Tali, quando potens proelia Mars movet,
igne ardent oculi die. 40

Illum praepropero subsequitur pede
miles, nil metuens hoc duce, iam ruit,
iam devota neci pectora fulmini
offert et gladii minis.

Iamque – o Phoebe tuum seu clipeo tege, 45
seu tu sulphureis nubibus eripe, –
pectus conspicio saucium et improbo
ire e vulnere sanguinem.

Hoc flores varii sanguine pullulent,
succrescant violae, lilia cum rosis, 50
hinc myrtus vireat palmaque germinet
et sacrum in coeant nemus.

*At vos o animam ducite Kleistii
per valles virides, per gelidum nemus
in campos roseos ruraque florida
vos deducite, Gratiae.*

55

Über die Schlacht von Zorndorff und den dort gefallenen v. Kleist, einen tapferen Soldaten, eleganten Dichter.

Wohin entführst Du mich, rasende Bellona (römische Kriegsgöttin), durch Asche und durch Schlachtreihen der Führer, durch Kämpfe, Schwerter, flammenspeiende Kugeln, durch fliehend-schnelle Pferde und Hügel der Vernichtung? / Mit was für einem scharfen Laut tönen die rauhen Donner (5) des Mars! Wie erhebt sich da das durch die Erde klingende Gedröhn mit den rötlich-schimmernden Waffen! Wie klingen die Himmel weit wider und die Gipfel der Berge. / Wie, wenn Boreas (NNO-Wind) und der schreckliche Eurus (SO-Wind) wilde Kriege durch die schauernde Luft tragen, (10) die Schatten sich erheben, überall ein eiserner Klang der (Wind-)Schwingen donnert, / die Türme zusammenstürzen, die bis in den Himmel reichenden Eichen niederfallen von den Bergrücken, und ein Wald umgerissen wird (15) und hohe Klippen, die von ihren Sitzen abgerissen werden, mit Dröhnen abfallen: / so donnert das schreckens klingende Krachen der Waffen, so kommen die von Blutdurst entflammten Schlachtreihen der Russen und Preußen zusammen und mischen sich die Hände mit den Händen (=werden handgreiflich). (20) / Wie zittert die Erde! Schon höre ich Horn, Trompete, zitternerregendes Schnauben. Schon sind die Hände vom vielen Mord naß. Schon ist die Erde vom Blut rot und fließt von blutigem Eiter. / Furor (Gott der Raserei), der auf zerfetzten Körpern haftet, (25) wälzt über das blutige Feld seine flammenden Augen, er erfreut sich hörend am Jammern und Röcheln der Sterbenden. / Wen aber hat der hohe Adel einer unverzagten Brust, wen die Glut des Geistes dort hingerissen, (30) von hier aus zu den Schlägen des todbringenden Hagels, zu dem tausendfachen Gewalttod? / So ist es: ich sehe, Mars, dein Vergnügen, und sehe, Phoebus, deine Freude, den „von Kleist“. Wie verschwenderisch mit seiner großen Seele (35) stürzt er da in die dichten Schlachtreihen der Feinde! / Was für Blitze schießt das Siegerschwert hervor! Wie leuchten die Augen mit schrecklichem Glanz! Von solchem Feuer brennen die Augen an jenem Tag, wenn der mächtige Mars Kriege bewegt. (40) / Ihm (dh. Kleist) folgt mit eilendem Schritt der Soldat nach, der nichts unter diesem Führer fürchtet; und schon stürzt er hinab, schon bietet er seine dem Tod geweihte Brust dem Blitz und den Drohungen des Schwertes an. / Und schon --- oh Phöbus Apoll, beschütze doch den Deinen mit dem Schild, (45) oder du entreiße ihn (aus bzw.

mit) den Schwefelwolken ---- sehe ich seine verwundete Brust und Blut gehen aus der schaurigen Wunde. / Durch dies Blut sollen verschiedene Blumen hervorkommen, sollen Veilchen, Lilien mit Rosen wachsen, (50) und von hier soll die Myrthe ergrünen und eine Palme sprossen und zu einem heiligen Hain zusammenwachsen. / Aber ihr sollt führen die Seele des „von Kleist“ durch grüne Täler, durch einen kühlen Hain, in Rosenfelder und blühende Äcker, (55) ihr Grazien.

I. Falsches

Der seinerzeit bekannte Rezensent Thomas Abbt (1738–1766) charakterisierte das obenstehende Gedicht in einem 1762 erschienenen Brief folgendermaßen (in: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 13. Teil, 212. Brief): *Die sechszehnte Ode auf Kleisten, der in der Schlacht bey Kunersdorf und nicht bey Zorndorf, (wie [67] der V. irrig überschreibt,) sein Leben nicht theuer geachtet, sondern dahin gegeben hat, scheint mehr Zwang als Natur an sich zu haben; wenn der Dichter mehr Empfindung hätte hinein bringen können, würde die Ode vielleicht schöner geworden seyn.* Verfasser der Ode ist der seinerzeit vierundzwanzigjährige Christian Klotz: 1759 waren schon die ersten Gedichte von ihm erschienen; 1761 gab er eine erweiterte Fassung heraus, in der sich erstmals das vorliegende findet. Eine noch einmal überarbeitete Fassung wurde 1766 (*Carmina omnia*) gedruckt. Klotz wurde 1738 in Bischofswerda an der Lausitz geboren, studierte in Leipzig und Jena und wurde – recht jung – 1762 zum außerordentlichen Professor in Göttingen berufen. 1765 wechselte er als „Hofrat und Lehrer der philosophischen Beredsamkeit“ an die Universität Halle. Als Numismatiker veröffentlichte er die *Historia Nummorum / Geschichte der Münzen*, gab eine Einführung in das Studium der Altertumswissenschaften heraus und schließlich das – umstrittene – *Über den Nutzen und Gebrauch alter, geschnittener Steine und ihrer Abdrücke*. Früh starb er 1771.

Klotz genoß im Jahre 1762, dem Jahr seiner Berufung zum Professor, noch ungeschmälertes Ansehen in der gebildeten, deutschsprachigen Welt, und der Rezensent zollt diesem wohl auch Rechnung; denn tatsächlich hätte man mehr am historischen Detail auszusetzen gehabt als nur die Bemerkung, Klotz habe den Schlachtort irrig überschrieben, an welchem der Dichter und Soldat „Kleistus“ tödlich verwundet wurde.

Ewald Christian von Kleist wurde am 07.03.1715 auf dem Gut Zeblin in Hinterpommern geboren, besuchte das Gymnasium in Danzig und in Königsberg die

Universität. Seit 1736 dänischer Offizier wurde er 1740 als preußischer Untertan für die heimatliche Armee reklamiert und als Leutnant zum Regiment des Prinzen Heinrich versetzt. 1744–45 nahm er am zweiten Schlesischen Krieg teil und rückte bis in den Rang eines Oberwachtmeisters (heute: Major) auf; 1756 wurde er wieder einberufen: der Siebenjährige Krieg hatte begonnen. Der – heute vergessene oder mit seinem Namensvetter verwechselte – Dichter Kleist schrieb Erzählungen (*Die Freundschaft; Arist*), Fabeln und Hymnen. Mehrfach aufgelegt und zum Schulunterricht aufbereitet wurde seine 1750 erstmals erschienene Idylle *Der Frühling*: Sie ist in 459 deutschen Hexametern geschrieben und wechselt von Beschreibungen der Frühlingsnatur zu Reflektionen über die Göttlichkeit, Tätigkeiten der Menschen, private Sorgen.

Wer nur das Klotzsche Gedicht in der Fassung von 1761 gelesen hat, rekonstruiert sich das Geschehen folgendermaßen: Man findet sich in der für Friedrich II. glänzenden Schlacht von Zorndorf; unter imposanten Bergen, die von dem Kanonendonner widerhallen. Die Erde trinkt gierig das Blut, als der Liebling des Kriegsgottes mit einem Schwert siegreich in die Feinde dringt; ihm folgen seine getreuen Soldaten und setzen zu einem Sturmangriff an, als er plötzlich von einer Kugel in die Brust getroffen wird. Er ist verletzt und stirbt wohl verblutend. Das ist heroisch und nicht ganz so gewesen, denn der Dichter starb in einer der größten Niederlagen der Preußen. Bei Kunersdorf – Heidelandschaft übrigens mit kleinen Hügeln – trafen am 12. August 1759 etwa 48 000 Preußen (im Norden stehend) auf etwa 60 000 russische Mann (im Süden); den Preußen gelang es, den russischen Ostflügel zu umfassen und die Flanke anzugreifen. Die Russen konnten diese jedoch verstärken, den Angriff – der weder von Artillerie noch Kavallerie unterstützt wurde – zum Stehen bringen und dann mit der Reiterei den Sieg erringen. Die Auflösung der preußischen Armee verhinderte das Bergen der Verwundeten.

Ein Schützenbataillon (ca. 3600 Mann) operiert stets im Rahmen des Regiments; der Kommandierende steht an der Spitze und Mitte der Linie der zu drei Gliedern aufgestellten Truppe (*ordre de bataille*). 1760 in einer Ausgabe Kleistscher Werke findet sich sein Tod ausführlich beschrieben: Er hätte als Major eigentlich hinter der Front bleiben sollen, ritt jedoch eigenmächtig voran, als er den Bataillonskommandeur nicht mehr erblicken konnte. Da bereits habe er eine Reihe von leichteren Verwundungen erhalten, die ihn dazu zwangen, den Degen in die linke Hand zu nehmen. Wenn auch die Preußen sich durch ihre Schnelligkeit im Manövrieren auszeichneten, kann von einem Sturmangriff zu jenen Zeiten vor Napoleon gar keine Rede sein: Es war ein zügiges Nach-Vorne-Rücken. Bis auf Bajonettnähe ist das Bataillon auch nicht gekommen und Kleist wurde nicht in

die Brust getroffen: Nach dem Bericht über seinen Tod sei sein Bataillon dreißig Schritte bis vor die Batterie der Russen vorwärtsgerückt, als ihm drei Kartätschenkugeln (von Kanonen verschossene Streumunition, die am besten auf 300 Metern wirken) ein Bein zerschmetterten. Beim Versuch, sein Pferd zu ersteigen, soll er ohnmächtig geworden sein und von Soldaten hinter die Front getragen; der Arzt (bzw. Feldscheerer) sei, als er gerade seine Wunde desinfizieren wollte, von einer Kugel niedergestreckt worden. Die preußischen Truppen flohen unter dem Druck der russischen Kavallerie; v. Kleist wurde von Kosaken gefunden, geplündert und nackt in einen Sumpf geworfen; russische Husaren sollen ihn in der Nacht gefunden haben und notdürftig versorgt; wiederum sollen am Morgen Kosaken gekommen sein und ihn wiederum geplündert haben; endlich habe ihn ein russischer Offizier, dem er sich zu erkennen gab, nach Frankfurt an der Oder gebracht, wo er am 24. August – ärztlich versorgt – verstarb.

Nun wird es nicht so gewesen sein, daß der Akademiker Klotz sich sein Gedicht aus Ignoranz oder gar Aufschneiderei geleistet hat. Auch wenn er den Bericht hätte lesen können, ist das nicht zwingend; möglicherweise verfügte er anfangs um keine Details. Aber selbst dies ist nicht von Wichtigkeit: Vielmehr ging es ihm überhaupt nicht um eine detaillierte Rekonstruktion des Geschehens. Nachlässig könnte höchstens die Überschrift gewesen sein, die in der späteren Version des Gedichtes auch korrigiert wird. Der Fehler mag dadurch gefördert worden sein, daß in der Schlacht von Zorndorf das Füsilier-Regiment von Kleist beteiligt war; allerdings kämpfte dieses bei Kunersdorf auch. Er könnte aber auch willentlich geschehen sein; auch Abraham Cowley datierte ja – wie man im vorigen Kapitel sah – den triumphalen Einzug Jacob I. in London um einen Monat um, da ihm andere Überlegungen wichtiger waren als die historische Genauigkeit. Klotz hätte hierzu einen Grund: Kunersdorf war Friedrich II. größte Niederlage 1759, Zorndorf hingegen 1758 ein überwältigender Erfolg; beide Schlachten fanden im August (25.08.1758 bzw. 12.08.1759) statt und bei beiden erfolgte ein verlustreicher Angriff auf gut verteidigte Stellungen der russischen Truppen. Heroischer stirbt man für einen Sieg, natürlich. Vielleicht hat sich Klotz tatsächlich vorstellen können, bei einer über Jahrhunderte immer gleich rezipierten Sprache wie Latein möchte es spätestens im 21. Jh. nicht mehr wichtig sein, bei welcher Schlacht nun genau ein deutschsprachiger Dichter gefallen sei; selbst wenn er ihn in seinem Schulunterricht hat auswendig lernen müssen, könnte er sich gedacht haben, daß in nur wenigen Jahrhunderten solche Dichtung wieder vergessen sein würde.

Rezensionen haben ihn jedenfalls eines Besseren belehrt, sollte er wirklich so gedacht haben. Aber wenn auch die Wahrscheinlichkeit für die erste These – den

einfachen Irrtum – spricht, so sollte man doch die zweite nicht ganz vergessen: Gerade durch das intensive Studium der kanonisierten, antiken Literatur, den relativ hohen Stand der kritischen Altertumswissenschaft, konnte der Forscher des 18. Jh.s lernen, wie sehr antike Autoren (Sallust etwa, wenn er einen Brief Catilinas an den Senat umdatiert) an der Wahrheit drehten, um die Wirkung zu erhöhen, und wie sie mit diesen Verdrehungen auf die Dauer Erfolg hatten.

Mitte des 18. Jh.s hatte sich in Deutschland sprachlich der Purismus durchgesetzt: Lateinisch schreiben sollte man nur noch, indem man die Vokabeln Ciceros in der Prosa bzw. Horazens (und anderer Augusteischer Dichter) in der Dichtung in genau dem Sinne verwendete, wie sie in der Antike verwendet wurden; neue Begriffe galt es dabei mit alten zu umschreiben, neue Konzepte adäquat durch alte zu ersetzen. Ein Gedicht über einen kriegerischen Vorfall des 18. Jh.s stand damit vor einem fast unlösbaren Problem: Passende Wörter gab es zwar, man sollte sie aber tunlichst nicht verwenden, da sie unklassisch waren; mit Schwert und Schild durfte man aber preußische Krieger auch nicht kämpfen, noch viel weniger Speere werfen lassen; schon der *gladius* (Schwert statt Degen), den Kleist trägt, ist gewagt. Aber genau aus diesem Grunde finden sich auch keine vom Mittelalter oder der Neuzeit geprägten Begriffe in der Ode: Flinten heißen nicht mehr *sclopi*, Kanonen nicht mehr *ballistae*, sondern Blitze blitzen und Hagel hagelt.

Umgekehrt durfte jedoch auch in der Tradition des Horaz kein anachronistisches Plagiat entstehen, genausowenig wie ein barockes Gedicht, sondern stets ein modernes: Hier stirbt ja kein Römer, nicht an einem Schwertschlag, nicht im Zweikampf. Dies betrifft besonders die Verwendung des heidnischen Götterapparates, der zwischen Renaissance und Barock ausgiebig in Anspruch genommen worden war; gerade er wird nun scharf kritisiert. Abbt, der zitierte Rezensent, tadelt auch anfangs ausgiebig die alte Weise der Dichtkunst, sieht aber in Klotz eine rühmliche Ausnahme. Ist er hier zu schonend mit seinem Dichter umgegangen? Klotz ruft doch genau an der Stelle, wo von Kleist tödlich getroffen wird, Apoll, den Gott der Dichtung an, seinen Liebling zu retten, sei es durch sein Schild, sei es durch eine Nebelwolke. Die Idee kommt nicht von ungefähr: Der Apoll der *Ilias* verteidigt erfolgreich seinen Liebling Hektor gegen Patroklos (16,698ff.) – allerdings nicht mit einem Schild (von dem nie die Rede ist), sondern mit seinem Arm; in einer Wolke verbirgt er ihn vor Achill (20,444). Auch wenn andere Rettungen durch eine Wolke in *Ilias* und *Aeneis* berühmter und ausgeführter sind: Es müssen genau diese beiden Szenen sein, an die Klotz den Leser erinnern will. Und der Leser soll den Wunsch auch ganz anders deuten: Möge doch ein Lichtstrahl (Apoll als Sonnengott) den russischen Schützen

blenden oder umgekehrt der Pulverdampf (*sulphureis nubibus* / *Schwefel* als Bestandteil des Schwarzpulvers) ihm die Sicht rauben. Das ist ein ganz anderes Phänomen als ein geschmackloses Aufhäufen paganer Bilder (wie Abbt sehr wohl einzuschätzen wußte); es ist ein Zeichen des aufkommenden Philhellenismus, der sich mehr und mehr in der deutschsprachigen Welt durchsetzen sollte. Denn: die erhoffte Wirkung tritt nicht ein; kein Gott erscheint, und der Held wird getroffen; es bleibt alles eingeschlossen in dem Affekt des Dichters, der hiermit genau das zeigen will, was ihm sein Rezensent abspricht: „Empfindung“.

II. Kleist'sches

Klotz stand allerdings vor dem Problem, daß er wenig oder keine Ahnung hatte von den tatsächlichen Bedingungen eines Krieges. Aber gerade hiermit ist er, man kann schon sagen, „einführend“ fertig geworden: Er nutzt für seine Beschreibung des Schlachtentodes Ewald von Kleistens nämlich ausgerechnet dessen eigene Poesie. Kleist war Dichter und Soldat gleichzeitig; er hätte also durchaus realistisch den Krieg schildern können. Aber wenn er vom Kriege, den er selber inwendig kannte, als Dichter zu sprechen hatte, sprach auch er nicht die Sprache der Realität, sondern die der Idylle (=Bukolik). In seinem berühmtesten Werk, dem *Frühling*, stellt er den Segnungen der Landwirtschaft scharf die Qualen des Krieges entgegen, die gewöhnlich auch damals noch nach den Winterlagern (also im Frühling) begannen. So schreibt er im *Frühling* in den Versen 109–137:

*Allein der frässige Krieg von zähnebleckenden Hunger
Und wilden Schaaren begleitet, verheeret oft Arbeit und Hoffnung; 110
Gleich Hagelgüssen und Sturm zerbricht er nährnde Halmen
Reisst Stab und Reben zu Boden, entzündet Dörfer und Wälder
Für sich zum flammenden Lustspiel. Denn fliegt ein mörderisch Gethöne
Und Tod und Jammer herum. Die Thäler blitzen von Waffen,
Es wälzen sich Wolken voll Feur aus tiefen Schlünden der Stücke 115
Und füllen die Gegend mit Donner, mit Gluth und Saaten von Leichen.
Das Feld voll blutiger Furchen gleicht einen wallenden Blutmeer;
Ein Heer der furchtbarsten Thiere durch laufende Flammen geängstigt
Stürzt sich mit hohlen Gebrüll in Uferfliehende Ströhme.
Der Wiederhall selber erschrickt und klagt; Es zittern für Grauen 120
Die wilden Felsen und heulen. Des Himmels leuchtendes Auge*

*Schliesst sich die Grausamkeit scheuend; Mit blauer Finsterniß füllen
 Sich aufwärts drehende Dämpfe gleich dickem Nebel den Luftkreis
 Der oft vom Widerschein blitzt. Wie, wann der Rachen des Etna
 Mit ängstlich wildem Geschrey, daß Meer und Klippen es hören, 125
 Umlegne Dörfer und Städte, vom untern Donner zerrüttet,
 Mit Schrecken und Tod überspeyt und einer flammenden Sündfluth.*

Zuerst führt Kleist den Krieg mit ganz antiken Bildern ein; ins Lateinische übersetzt ist es die Göttin Bellona, begleitet von Egestas und Furor – im Deutschen ein Nimmersatt vom Hunger begleitet und der „Wilden Schar“. Wie eine Naturgewalt zerstört er das Land – wie nämlich ein Frühjahrshagel. Nun zeichnet Kleist ein tatsächliches Bild einer Schlacht, aber auch die ist menschenentleert: Im Tal blitzt (Säbel der Reiter und Bajonette der Füsiliere) und raucht es (Pulverdampf vor Erfindung des rauchlosen Pulvers); die Folge sind Donner (Kanonen und Gewehre) und Leichen (also: kein Zweikampf, sondern anonymes Massensterben). Blut überall: dies findet sich schon in der antiken Dichtung, die gerne grausam übertreibt und die Flüsse rot anschwellen läßt, worauf Kleist wiederum mit „Blutmeer“ anspielt. Daß Tiere bei der Schlacht fliehen, mag der Beobachtung geschuldet sein; daß jedoch ein „Widerhall“ sich selbst erschrecken könne, ist nur der antiken Dichtung zu verdanken: Gemeint ist zwar das Echo der Schüsse; aber „Echo“ war ein Mädchen, das sich in den Jüngling Narziß verliebte – so kann das Echo erschrecken. Jedoch, wenn das Bild weitergeht und sich nun auf die materielle Voraussetzung für das Echo, die Berge, erstreckt, zeigt sich die Verweltlichung, Entschlüsselung der antiken Mythologie: nun sind es wirklich die Felsen, die heulen. Schließlich ein allgemeines Bild: Vor Pulverdampf verdunkelt sich der Himmel (die Grausamkeit scheuend: wieder eine Anspielung auf antike Texte, denn die Sonne soll sich vor Ekel verdüstert haben, als Thyest den Sohn des Atreus umbrachte und ihn gekocht dem Vater zum Mahle auftrug), dazwischen aber blitzt es. Dieses sicherlich realistische Bild erfordert aber gleich einen allgemeinen Vergleich: so ähnlich sei es, wenn der Aetna ausbräche, ein Ereignis, das neben dem eigentlichen Auswerfen von Lava und Dampf auch die Produktion von Blitzen anregt. Das ist das zeitgenössische Ideal der „Erhabenheit“.

Von Kleist also hat Klotz sein Gebirge, seine Gleichnisse, auch seine Götter, nicht von Horaz: Er führt Bellona (abgeleitet von „bellum“ = Krieg) ins Feld, das Gegenstück zu Kleists „Krieg“. Daß Mars und Phoebus im Folgenden genannt werden, ist keinesfalls antiquarisch antikisierend: Auch Kleist erwähnte im *Frühling* mehrfach den Sonnengott „Phoebus“ und personalisiert den „Krieg“

nicht anders, als wäre er ein Gott. Es folgt die Beschreibung des Schlachtlärms: Er kommt aus blitzenden Waffen (den Gewehren); der Himmel donnert (=Echo) und die Berggipfel: Auch Klotz findet viele Naturbilder, um den Lärm der Schlacht zu beschreiben. Es sei, als wenn Nord- und Südwind miteinander kämpften: Dies ist der Hagel in Kleists Gedicht (und übrigens die Opposition der Heere bei Kunersdorf). Dann wird es dunkel und überall dröhnt ein „Eisengeräusch der Flügel“: hier ist das Gedicht gewollt mehrdeutig. Ganz banal werden wohl die Schwingen der Windgötter gemeint sein, die miteinander streiten; aber sie finden eine Entsprechung im Vergleichenen, der Schlacht. Einerseits muß man an das Aufklatschen eiserner Kanonenkugeln denken, die beim sogenannten Prellschuß gegen die Infanterie eingesetzt werden. Andererseits aber bedeutet das Wort „ala“ nicht nur den Flügel der Vögel, sondern auch den einer Schlachtreihe, und wird dichterisch auch für die – in römischer Zeit an den Flügeln stehende – Reiterei verwendet. Gemeint wären dann Kürassiere, die mit Eisenpanzern geschützt sind. Jetzt aber fallen bei Klotz Türme zusammen, Eichen von den hohen Gebirgen, ganze Wälder, und schließlich stürzen Gebirgsklippen herunter; so oder so ähnlich sei der Lärm gewesen, als die Russen mit den Preußen zusammengestoßen waren: Hier eifert Klotz offensichtlich mit dem Bild der vor Panik ausbrechenden Tiere (und des Aetna) wett und zielt seinerseits auf Erhabenheit. Man hört Trompeten und Pferdegewieher, schon sind Hände von Blut rot, schon die Erde von *sanies* (roter Eiter – also ebenfalls Blut): Hier finden sich die blutgetränkten Erdfurchen von Kleistens. Die Raserei (der Gott Furor) setzt sich auf die zerfetzten Glieder und verbreitet feuriges Licht (Schüsse) über das Feld; sie freut sich über das Jammern der Sterbenden: Das dürfte eine Kontrastimitation zu dem Himmelsauge (=Sonne=Phöbus Apoll) sein, das sich bei Kleist vor Abscheu schließt. Und nicht nur die Bilder, auch der Stil ist geprägt von der Sprache von Kleists: Alles, was und wie es Klotz beschreibt, ist gekennzeichnet von Synonymen-Überfluß: Blut wird mit vielen Wörtern variiert, ebenso das Tönen der Trompeten, das Knallen der Geschütze. So ist das nicht ein Kennzeichnen augusteischer, horazischer Poesie; das vielmehr ist eine Besonderheit der volkssprachlichen, Kleistschen Poesie: verschiedenste Wörter werden von ihm hervorgezogen, um ein und dieselbe Sache zu bezeichnen; etwa brilliert er im zitierten Absatz mit einer Aufzählung von Begriffen des Lärms: (113) *Gethöne*, (116) *Donner*, (119) *Gebrüll*, (120) *Wiederhall*, (121) *heulen*, (125) *Geschry*, (126) *Donner*.

Schließlich Kleists Tod: Wohl sieht es auf den ersten Blick antik aus, wenn Klotz wünscht, aus dem Blute sollten Blumen sprießen und die Musen den Dichter ins Elysium geleiten. Es ist auch ein Verweis auf eine Sage der griechisch-römischen

Mythologie: Beim Tod ihres Geliebten Adonis sorgte Venus dafür, daß aus seinem Blut das Adonisröschen entstand. Aber hier tut Klotz doch nichts anderes, als sich noch einmal des Frühlingsgedichts zu bedienen und den Dichter jenen Tod sterben zu lassen, den er sich selbst prophezeite. Am Ende des *Frühlings*, in Versen, in denen sich Kleist an die Frühlingslandschaft wendet (v. 449: *Grünt nun, ihr holden Gefilde!*), schließt er mit folgendem Wunsch (v. 458–9): *Und wenn nach seinem (i.e. Gottes) Geheiß mein Ziel des Lebens herannaht, / Denn sey mir endlich in euch die letzte Ruhe verstattet*. Wohin wünscht sich Kleist also anders als in *campos roseos ruraque florida* / in Rosenfelder und blühende Äcker? Damit aber wünscht ihn Klotz wiederum gar nicht ins pagane Elysium, sondern unter die Erde; genau jene Frühjahrserde, die sich Kleist selbst als Grab vorstellte. Auch hier ist das Vorgehen dasselbe: antike Vorstellungen werden von Klotz zitiert, um ihnen einen ganz neuen Sinn zu geben und mit Kleists *Frühling* in einen Zusammenhang zu bringen.

Man sieht jedenfalls, wie eine Rezension in der „Neue[n] Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ 1766 bemerkte, daß Klotz den mythologischen Apparat auf ein Minimum reduziert hat, und daß darüber hinaus die Götter, die auftreten, nicht nur zwangslos auch in deutschsprachiger, zeitgenössischer Dichtung auftauchten, als außerdem den Charakter Ewald von Kleists zeichnen: Mars als seinen Soldatenberuf, Apoll als seine dichterische Berufung, die Grazien schließlich als Ausdruck der Anmut seines Stils. Bis auf die gewählte Sprache ist also nichts anders antikisierend, als seine Zeitgenossen in ihren diversen Muttersprachen antikisierten. Hat man gesehen, wie antike Konventionen – mythologische Vergleiche, Wirken heidnischer Götter – tatsächlich viele Dichter der Renaissance und des Barock dazu verleitete, etwa die Jungfrau Maria mit der Göttin Diana, Jesus gar mit Bacchus gleichzusetzen (bei Pontano etwa, wo im *Quinquennius* v. 5 von *di=dei=Götter* gesprochen wird, obwohl eine christliche Grundeinstellung vorherrscht), so ist dies nicht weniger in der Dichtung der Volkssprachen jener Zeit geschehen. Nun, im 18. Jh., werden ebenso auf Latein elegante Verse verfaßt ohne großen mythologischen Apparat, fremd den horazischen Bildern und dennoch ihnen wesensverwandt. Diese Entwicklung konnte schon lange zuvor in Ansätzen bemerkt werden, sogar in den hier vorgebrachten Beispielen: Hatte Melissus seine Gottheiten auf dem Kronborgbrunnen noch mit allem antiken Beiwerk versehen, so waren sie damals schon Chiffren für den politischen Anspruch Dänemarks im 16. Jh. Hatte Cowley die Tulpe ein Bewerbungsgespräch vor der Göttin Flora halten lassen, so kam schon damals spöttisch ihre Funktion als Göttin der Prostituierten zur Sprache. Mit den Göttern wird gespielt; als ernsthafte Allegorien für Naturphänomene, wie in der Renais-

sance des 15. Jh.s (man denke an Pontanos *Quinquennius*), taugen sie immer weniger. Nun, im 18. Jh., sind sie nur noch Metonymien für einfache Begriffe wie „Krieg“ und „Dichtung“.

Ja, mehr noch läßt Klotz' Gedichte als Zeichen einer langsamen Entwicklung deutbar werden: Das Patronatsverhältnis, das Dichtungen der Renaissance und des Barocks kennzeichnete, das sich aber schon bei Horaz finden läßt (zu Mäcenat und Augustus), scheint hier keine Rolle mehr zu spielen; ein Dichter scheint sich an ein anonymes Publikum zu richten. Ganz richtig ist das aber nicht, denn Klotz bewarb sich ja gerade um universitäre Stellen, im Rahmen der Altertumswissenschaften, in Preußen (Halle) oder preußenfreundlichen Fürstentümern (Göttingen gehörte zu Kurhannover, welches seinerseits im Siebenjährigen Krieg an Preußischer Seite stand). Und die Zeit der Veröffentlichung seiner Gedichte (1761 bzw. 1766) korrespondiert auffällig mit seiner Berufung nach Göttingen (1762) und Halle (1765). Insofern werden ihn die lateinischen Gedichte anfänglich für seine Position, dann als Inhaber der Position empfohlen haben. Hier kann man also noch einen Zusammenhang zwischen dem Verfassen von Poesie und einer teils öffentlichen, teils zumindest karrierefördernden Funktion vermuten; und noch hundert Jahre später wird Ähnliches bei Rimbaud auftauchen. Aber die Unverbindlichkeit, mit der Klotz seinen Helden von Kleist als Dichter preist, ohne ihn als Preußen zu preisen, vereinnahmt ihn nicht für einen bestimmten Staat oder eine bestimmte Konfession. Die Drucke seiner Gedichte dienen nicht eindeutig dem Lob einer bestimmten Institution, Person, gar eines Staatsgebildes, sondern sollen das Ansehen des Verfassers bei einem grundsätzlich offenen, tendenziell aber deutschen (anders wäre das Lob auf Kleist nicht erklärbar) Publikum fördern. Diese Entwicklung zeigte sich schon bei Abraham Cowley und hatte dort verursacht, daß ausgerechnet seine lateinischen Gedichte erst postum veröffentlicht wurden, da mit ihnen kaum Geld zu machen war. Klotz ist hier anders vorgegangen und dachte sicherlich auch an einen kommerziellen Erfolg. Darin aber sollte er sich verkalkuliert haben.

III. Erhabenes

Sein anfangs zitierter Rezensent Abbt ist sich sicherlich bewußt, daß hinter der poetischen Schilderung des Schlachtentodes Kleists *Frühling* steckt (schließlich war der Text sogar Gegenstand des Schulunterrichts); er kritisiert ihn ja auch nicht als geistlosen Nachahmer der Antike und lobt ihn gar; er kritisiert nur den Mangel an „Empfindung“ in eben dieser Ode. „Empfindung“, man hat es gese-

hen, wollte Klotz – im Zeitalter der Empfindsamkeit – durchaus auch ausdrücken; nur – war es überhaupt das, was den Ton seines Gedichtes bestimmen sollte, oder hatte er nicht etwas ganz anderes im Sinn gehabt?

Das zu benennen, führt zurück auf den berühmten Streit zwischen ihm und Lessing, der in nämliches Jahr 1766 fällt, in welchem seine *Carmina Omnia* noch einmal überarbeitet herausgegeben wurden. Klotz selbst war ein gefürchteter Rezensent; und gerade deswegen durfte er erleben, wie die Kritik an anderen süßer ist als das Ertragen von Kritik. Dies ist eigentlich auch das einzige, was seinem Namen in der Gegenwart noch eine gewisse Bekanntheit sichert: die Kritik an seiner Kritik. Er hatte Lessings 1766 erschienenen *Laokoon* rezensiert. Dieser hatte der Bildenden Kunst die „Schönheit“ zum Gegenstand empfohlen, so wie es auch die Alten (dh. vornehmlich Homer) getan hätten; er machte jedoch auch die Bemerkung, daß in der antiken Kunst nie eine Szene des Homer mit allen Einzelheiten so dargestellt worden sei, wie sie geschrieben wurde. Damit wendet er sich (Kap. 11 ff.) gegen Forderungen des einflußreichen französischen Archäologen Comte de Caylus (1692–1765), der die Nachbildung homerischer Szenen für die Gegenwart empfiehlt. Klotz hält nun Lessing Beispiele vor, die ihm das Gegenteil zu beweisen geeignet scheinen. Lessing veröffentlicht hierauf eine Antwort, sozusagen eine Rezension der Rezension: Er gibt sich mißverstanden; gemeint habe er doch: nicht Szenen, die Homer, sondern Szenen, wie sie Homer geschrieben habe, meide man. So kommt ein öffentlicher Briefwechsel in Gang, im Verlaufe dessen Klotz höchst ungeschickt argumentiert: Er macht den Fehler und unterstellt Lessing, dieser würde ihn im *Laokoon* kritisiert haben, er wolle den Thersites (einen Schwätzer aus der *Ilias*, der von Odysseus geohrfeigt wird) nur deswegen entfernt sehen, da er eine „häßliche“ Gestalt sei (*Laokoon*, Kapitel 24 mit Bezug auf Klotzens *Epistolae Homericae*, S. 33 ff.); und er begeht gleich den zweiten Fehler, indem er erklärt, daß er von einem epischen Gedichte eine „feierliche Harmonie“ erwarte, der die Erscheinung des Thersites zuwiderlaufe. Lessing läßt sich die Vorlagen nicht entgehen: gerade diese Szene zählt er nun als das Fröhlich-Witzige zum Genie Homers, und von einer „feierlichen Harmonie“ sprächen doch nur Dummköpfe.

Das aber ist genau das Ziel der Ode: sie ist ein Gedicht eigentlich über das Häßliche; gleichwohl ästhetisiert sie den Tod und erspart von Kleist, dessen zerschmettertes Bein ihn am Fliehen hindert und auf den die Plünderung durch Kosaken wartet, das lächerliche Verlassensein auf dem Schlammfeld. Dies ist die „feierliche Harmonie“, die Klotz von Homer erwartete: das heldische Sterben ohne peinliche Wirklichkeiten; und insofern ist seine Ode – in den Augen des Dichters Klotz – ein besonders „griechisches“ Gedicht, denn häßliche Tode

waren in der römischen Literatur schon vor Lucans *Bürgerkrieg*, aber am effektivsten durch ihn, eine Mode geworden. Harmonisch ist auch der Aufbau der Strophen: sieben, die dem Wüten der Natur gewidmet sind, stehen sieben gegenüber, in welchem das Individuum Kleist gefeiert wird.

Aber in der Zeichnung der Schlacht, in der ersten Hälfte des Gedichtes, ist ein anderes Prinzip wirksam, das man häufig gegen das Streben nach klassischer Harmonie aufgestellt hat: die Suche nach einer Verbindung von Leidenschaft mit Schrecken. Diese Lesart von Longinus' *Vom Erhabenen* (1. Jh. n. Chr.) wurde von E. Burke (*Philosophical Inquiry in to the Origin of our Ideas*: 1756) entwickelt und sollte eine außerordentliche Wirkung auf die Malerei entfalten. Aber wäre Longinus hier auch mißverstanden worden: Seine eigenen Beispiele für das „Pathos“ (9,5–15) wiesen in diese Richtung und wurden von Klotz auch deutlich in die Kriegsschilderung einbezogen. Wenn etwa bei Longinus (9,8) Homers Schilderungen des Poseidon versammelt werden, bei dessen Erscheinen Berge und Wälder erbeben (*Il.* 13,18; 20,60; 13,19; 13,27–29), dann denke man an die einstürzenden Wälder und Felsen bei Klotz. Dies macht ihn zu einem Verfechter der sogenannten „Erhabenheit“, ein nicht minder einflußreiches Ideal derzeit als die „Empfindsamkeit“.

Das Klotzsche Gedicht fügt sich also nahtlos ein in die derzeit aktuelle Debatte um die Ästhetisierung der Wirklichkeit, um die Aufgaben von Dichtung und Malerei, um eine moderne Sprache, befreit von den paganisierenden Konventionen des Barocks, auch schließlich um eine gewisse Hinwendung zu Bildern aus der altgriechischen Kultur. Gefragt war – schon lange vor Napoleon – von Deutschsprachigen ein nationales Bekenntnis. Klotz folgt dieser Bewegung, und dennoch setzt er sich ihrer Kritik aus; er war zwar in der Tat ein Modernisierer der lateinischen Literatur, er war dies jedoch zu einer Zeit, als das Nationale nicht mehr nur vom Inhalt (wie Celtis und Hutten Arminius zum Urvater der Deutschen machten, so hat natürlich auch Klotz eine Ode, wo er Hermann den Cherusker preist), sondern auch der Form (die Wahl der Nationalsprache) eingefordert wurde. Die Debatte um die richtige Form künstlerischen Ausdrucks wurde immer mehr nationalisiert: „ohne Muttersprache keine Empfindung“ ist etwa ein gängiges Axiom gewesen, das man nicht zu beweisen brauchte. Lateinische Dichter, wie jetzt noch Klotz, kamen später immer weniger aus Gebieten, wo eine Sprache von einer hohen Zahl von Sprechern (wenn diese gleichwohl auch im mündlichen Verkehr ihren Dialekt bevorzugen mochten) aktiv verwendet wurde.

Daß jedoch in staatlichen Gebilden mit einer Vielzahl kleiner Sprachen das Interesse an Gemeinsamkeit noch lebte, zeigt eine Sammlung des österreichischen

Gelehrten und Schriftstellers Peter Alcantara Budick (1792–1858) von 1827 (Wien): *Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter des XV.–XVIII. Jahrhunderts*. Budick war 1792 in Butschkowitz (Tschechien) geboren und wurde Bibliothekar in Klagenfurt. Ob nun durch die Nähe zu tschechisch oder slowenisch Sprechenden – hier wurde man ganz anders sensibilisiert für die verbindende Rolle einer allen gemeinsam zu erlernenden Sprache als in Göttingen oder Berlin. Im zweiten Band des dreibändigen Werkes finden sich viele große und heute vergessene Namen der Renaissance wieder, die alle ins Deutsche übertragen werden: Buchanan, Franciscus Maria Molza, Flaminus und andere; aber Klotz macht den Anfang.

Texte:

- Ewald von Kleist, *Sämtliche Werke*, K. W. Ramler, Berlin, 1870, 2 Bde.
 Christian Adolph Klotz, *Carminum Liber I*, Leipzig, 1759
 C. A. Klotz, *Opuscula Poetica*, Altenburg, 1761
 C. A. Klotz, *Opuscula Poetica*, Altenburg, 1766
 J. H. M. Ernesti, *Lessing's und Klotz's Briefe*, Coburg, 1834
 Longinus, *Vom Erhabenen*, gr./dt. O. Schönberger (Hrsg.), Stuttgart, 1988

Literatur:

- P. A. Budik, *Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter*, Bd. 2, Wien, 1828 (Leben: S. 3–16; Text S. 32–37)
 S. Fiedler, *Taktik und Strategie der Kabinettskriege, 1650–1792 (Heereswesen der Neuzeit)*, Augsburg, 2005 (=Bonn, 1986) (darin: Zorndorf S. 282–283; Kunersdorf S. 285)
 C. G. von Murr, *Denkmal zur Ehre des seligen Herrn Klotz*, Frankfurt/Leipzig, 1772
 T. Stemmler, *Krieg und Frieden in Gedichten von der Antike bis zum 20. Jh.*, Tübingen, 1994
 P. Zarychta, *Spott und Tadel. Lessings rhetorische Strategien im antiquarischen Streit*, Leipzig, 2007

Rezensionen:

Kritisch und zuverlässige Nachrichten von den neuesten Schriften für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften, J. F. Schwarz, Jena, 1761–62, 2. Bde., S. 378 (nach: Budik S. 14)

Th. Abbt, in: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 13. Teil, 212. Brief, 1761
Allgemeine Deutsche Bibliothek (Hrsg. F. Nicolai), Bd. 5, Berlin/Stettin, 1767, S. 224–228

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste (Bd. 3, 1. St.; Hrsg. C. F. Weisse, Leipzig, 1766, S. 94–118), *Klotzii carmina omnia 1766*

ARTHUR RIMBAUD

(1854–1891)

Angelus et Infans

*Iamque novus primam lucem consumpserat annus,
 iucundam pueris lucem longumque petitam
 oblitamque brevi. Risu somnoque sepultus,
 languidulus tacuit puer. Illum lectulus ambit
 plumeus et circa crepitacula garrula terra. 5*

*Illorumque memor felicia somnia carpit
 donaue caelicolum, matris post dona, receptat.
 Os hiat arridens, et semadaperta videntur
 labra vocare Deum ... iuxta caput angelus adstat
 pronus et innocui languentia murmura cordis 10*

*captat et ipse sua pendens ab imagine vultus
 aethereos contemplatur. Frontisque serenae
 gaudia miratus, miratus gaudia mentis
 intactumque Notis florem: „Puer aemule nobis ... 15*

*i! – mecum conscende polos! Caelestia regna
 ingredi! In somnis conspecta palatia dignus
 incole! Caelestem tellus ne claudat alumnum!
 Nulli tuta fides: numquam sincera remulcent
 gaudia mortales! Ex ipso floris odore 20*

*surgit amari aliquid, commotaue corda iuvantur
 tristi laetitia. Numquam sine nube voluptas
 gaudet et in dubio subluet lacryma risu.
 Quid? Frons pura tibi vita marceret amara,
 curaue caeruleos lacrymis turbaret ocellos, 25*

*atque rosas vultus depelleret umbra cupressi?
 Non ita! Divinas mecum penetrabis in oras;
 caelicolumque tuam vocem concentibus addes;
 subiectosque homines hominumque tuebere fluctus.
 I! Tibi perrumpit vitalia vincula Numen.*

<i>At non lugubri veletur tegmine mater ...</i>	30
<i>haud alio visu feretrum ac cunabula cernat;</i>	
<i>triste supercilium pellat, nec funera vultum</i>	
<i>contristent. Manibus potius det lilia plenis:</i>	
<i>ultima namque dies puro pulcherrima mansit. “</i>	
<i>Vix ea... Purpureo pennam levis admovet ori,</i>	35
<i>demetit ignarum demessique excipit alis</i>	
<i>caeruleis animam superis et sedibus infert</i>	
<i>molli remigio... Nunc tantum lectulus artus</i>	
<i>servat pallidulos, quibus haud sua gratia cessit,</i>	
<i>sed non almus alit flatus, vitamque ministrat.</i>	40
<i>Interiit ... Sed adhuc redolentibus oscula labris</i>	
<i>exspirant risus et matris nomen oberrat</i>	
<i>donaque nascentis moriens reminiscitur anni.</i>	
<i>Clausula putes placido languentia lumina somno ...</i>	
<i>Sed sopor ille, novo plus quam mortalis honore,</i>	45
<i>nescio quo cingit caelesti lumine frontem.</i>	
<i>Nec terrae sobolem, at caeli testatur alumnum.</i>	
<i>Oh! quanto genetrix luctu deplanxit ademptum</i>	
<i>et carum inspersit, fletu manante, sepulcrum!</i>	
<i>At quotiens dulci declinat lumina somno,</i>	50
<i>parvulus affulget roseo de limine caeli</i>	
<i>angelus et dulcem gaudet vocitare parentem.</i>	
<i>Subridet subridenti... Mox, aere lapsus,</i>	
<i>attonitam niveis matrem circumvolat alis;</i>	
<i>illaque divinis connectit labra labellis.</i>	55

Schon hatte das neue Jahr das erste Licht verbraucht, das den Kindern liebe Licht, das lange gesuchte, kurz vergessene: in Lachen und Schlaf begraben schweigt ein kraftloser Junge. Ein Federbettchen umgibt ihn, und um die geschwätzigen Rasseln (liegt) die Erde. (5) Und an sie (die Rasseln) denkend, nimmt er die glücklichen Träume, die Geschenke der Himmelsbewohner nimmt er auf, nach den Gaben der Mutter. Sein Mund steht lächelnd auf und halbgeöffnete Lippen scheinen nach Gott zu rufen. Bei seinem Haupt steht der Engel vornübergebeugt, und er nimmt das matte Geflüster des unschuldigen Herzens, (10) und selbst betrachtet er, hängend von seinem Bild, das ätherische Gesicht. Er wundert sich über die Freude der heiteren Stirn, er bewundert die Freude des Geistes, die vom Nordwind unberührte Blume: „Junge, der Du uns nachahmst,

komm, ersteige mit mir die Himmelsachsen, tritt ein in die himmlischen Königreiche. (15) Die in den Träumen gesehenen Paläste bewohne würdig. Die Erde soll nicht verschließen das himmlische Kind! Niemandem ist hier die Treue/Glauben sicher; die Sterblichen empfinden niemals tatsächliche Freude. Aus dem Duft der Blume selbst steigt etwas Bitteres empor; die bewegten Herzen erfreuen sich (20) an düsterer Freude. Niemals freut sich die Lust ohne Wolke, und unter dem zweifelhaften Lachen leuchtet eine Träne hervor. Was? Deine reine Stirn würde unter einem bitteren Leben krank werden, die Sorge würde mit Tränen die himmlisch-blauen Augen verwirren, und der Schatten einer Zypresse (=Todesbaum) würde die Rosen des Antlitzes fortschlagen. (25) So nicht! Mit mir wirst du die göttlichen Gefilden durchdringen. Du wirst dem Gesang der Himmelsbewohner deine Stimme hinzufügen, wirst schauen die unten liegenden Menschen und die Flüsse der Menschen. Komm, die Gottheit bricht deine sterblichen Fesseln dir. Aber (deine) Mutter soll sich nicht mit einem Trauerkleid verschleiern, (30) nicht mit anderem Gesicht soll sie den Sarg sehen als die Wiege. Die traurige Stirn soll sie glätten und das Begräbnis soll nicht ihr Antlitz trüben. Eher soll sie mit vollen Händen Lilien spenden, denn der letzte Tag ist für einen Reinen der schönste geblieben.“ Kaum (sprach er) dies; er bewegt eine Feder zum purpurnen Mund, leicht, (35) er schneidet (demetit) den Unwissenden ab; des Abgemähten (demessi) Seele nimmt er mit himmlisch-blauen Federn auf und trägt sie zu den überirdischen Sitzen mit weichem Rudern. Nun behält das Bettchen nur noch die leicht-kühlen Kleider, denen nicht ihre Anmut gewichen ist, nur der nährende Hauch ernährt sie nicht mehr und spendet kein Leben. (40) Er ist gestorben... Aber immer noch atmet das Lächeln Küsse mit duftenden Lippen aus, und der Name der Mutter irrt auf ihnen, sterbend erinnert er sich an die Gaben des (neu-)geborenen Jahres (=die „Étrennes“ des französischsprachigen Gedichtes). Du möchtest glauben, geschlossen seien die matten Augen vom Schlaf; aber jener Schlaf, mit neuer Ehre mehr als ein sterblicher, (45) umkränzt mit einem – ich weiß nicht wie – himmlischen Licht/Auge die Stirn, und er zeugt davon, daß es nicht ein Kind der Erde, sondern ein Zögling des Himmels ist. Oh! Mit wieviel Trauer hat die Mutter den Geraubten beweint, und das liebe Grab mit tränenfallendem Weinen benetzt. Aber jedesmal, wenn sie die Augen mit süßem Schlaf niederbeugt, (50) da leuchtet der Kleine von der rosigen Schwelle des Himmels, und als Engel freut er sich, daß die süße Mutter ihn ruft. Er lächelt der Lächelnden zu; bald, vom Himmel gefallen, umfliegt er mit schneeweißen Flügeln die erschrockene Mutter; jene aber verbindet ihre Lippen mit den göttlichen, kleinen Lippen. (55)

I. Devoirs

Interessant für die Mentalität des 20. Jh.s ist ein kleiner Lebenslauf, der sich in einem vor etwa fünfzig Jahren, 1960, aus der Reihe „Le livre de Poche / Classique“ erschienenen Sammelband *Rimbaud, Poésies complètes* findet; für das Jahr 1869 verzeichnet er: *Le Moniteur de l'Enseignement secondaire publie trois compositions de Rimbaud en vers latin. L'un de ces devoirs vaut au collégien un premier prix dans un concours organisé par l'Académie de Douai dont relève le collège de Charlesville. C'est en 1869 également que Rimbaud écrit les premiers poèmes que nous ayons de lui.* / Der „Moniteur de l'Enseignement secondaire“ veröffentlicht drei Kompositionen Rimbauds in lateinischen Versen. Eine der „Hausaufgaben“ (allerdings hier im engeren Sinne: Aufgaben für einen Wettbewerb) bringt dem Kollegiaten einen ersten Preis in einem Wettbewerb, der durch die Akademie von Douai, von der das Kolleg von Charlesville (Rimbauds Heimatstadt) abhängt, organisiert wird. Gleichzeitig im Jahre 1869 schreibt Rimbaud seine ersten Dichtungen, die wir von ihm haben.

Seine ersten Dichtungen? In Wirklichkeit waren natürlich die drei Hexametergedichte (*Ver erat; Angelus et infans, Iugurtha*) des 15-jährigen Kollegiaten von Charlesville, Arthur Rimbaud, die ersten Gedichte, mit denen er sich hervortat. *Angelus et infans* erschien bereits am ersten Juni, während nicht vor dem Herbst 1869 sein französischsprachiges (*Les Étrennes des Orphelins*) verfaßt wurde, das im Januar 1870 in der Zeitung *Revue* gedruckt wurde. *Angelus et infans* und *Les Étrennes des Orphelins* sind miteinander, aber auch mit einem späteren Gedicht eng verknüpft, aber nur das französische verdiente in der Volksausgabe den Titel *poème*, während die lateinischen mit *devoirs* (Schulaufgaben) bezeichnet werden. Und dies nicht ganz zu Unrecht: Während in Deutschland jenerzeit noch der lateinische Aufsatz zu einem zwar diskutierten, aber doch beibehaltenen Pflichtteil des Abiturs gehörte, war es in Frankreich das Verfassen lateinischer Poesie, mit der die sprachliche Souveränität eingeübt werden sollte. Dies ist eine späte Folge des Unterrichts an den Jesuitenschulen (deren Orden schon 1764 in Frankreich verboten wurde); in der vorletzten Klasse wurde dort lateinische *Poesie*, in der letzten *Rhetorik* gelehrt. Aber doch ist diese kleine Unterscheidung für das große Publikum, an welches sich die Taschenbücher der Reihe wenden, irreführend; denn auch Rimbauds französisches Gedicht wird in der Forschung zumeist als Jugendübung eingeordnet, die mit seinen späteren, die Dichtung revolutionierenden Werken kaum etwas zu tun habe. Wenn also es um reife Gedichte geht, hat Rimbaud seine ersten „wirklichen“ Gedichte erst später geschrieben, etwa seit er 1872 ganz mit der traditionellen Metrik gebrochen hat.

Nur – ist diese Sichtweise auch richtig? Sie ist zumindest nicht wahrscheinlich: Der Gedanke, ein Dichter könne erst mit einem bestimmten Grad der Reifung beachtenswert sein, ist relativ neu und gilt nicht für frühere Zeiten: Ein Florentiner Verfasser moralischer Epigramme im 15. Jh., Michele Verino, starb schon im Alter von 18 Jahren; seine Gedichte wurden dennoch zum Schulstoff der nächsten Jahrhunderte; Cowley hatte mit zehn Jahren sein erstes Gedicht verfaßt, mit 15 einen Gedichtband drucken lassen. Rimbauds anerkannte Gedichte stammen ohnehin allesamt aus einer sehr frühen Lebensperiode; Poesie schreibt der am 20. Oktober 1854 geborene lediglich bis ins Jahr 1873 – also bis in sein zwanzigstes Lebensjahr. Danach ist sie für ihn uninteressant geworden, und er nimmt ein Leben als Französischlehrer, Soldat, schließlich Pelzhändler in Angriff. Ob man bei dieser extrem kurzen Produktionszeit tatsächlich die ersten, auch noch gepriesenen Kompositionen abtun kann, nur weil sie vor der Zeit der großen Wanderschaft liegen? Und diese Sichtweise ist auch nachweisbar falsch, insofern sich, wie unten zu bemerken sein wird, Grundgedanken seiner ersten Werke in späteren wiederfinden, radikalisiert, auf „Rimbaud-Mode“ getrimmt.

Rimbauds Verhältnis zum Latein ist deutlich das einer Haßliebe. In einem Tagebucheintrag von 1864 regt er sich – im Alter von 10 Jahren – auf über den überflüssigen Unterricht: Warum müsse man die Kinder mit dieser sinnlosen Sprache quälen? Wer weiß, ob jemals Römer überhaupt existiert haben (*que sait-on si les Latins ont existé*)? Vielleicht sei die Sprache ja nichts als eine späte Erfindung nur zum Zweck der Quälerei von Zehnjährigen? Fast zehn Jahre später, 1873, gibt er sich wiederum als Liebhaber gerade des kirchlichen, mittelalterlichen Lateins (*Délires II*: „*J'aimais ... la littérature démodée, latin d'église / ich liebte die Literatur, die aus der Mode gekommen war, das Latein der Kirche*) aus; wohlgemerkt: nicht als Anhänger des klassischen, ciceronianischen. Beides sind Revolten gegen das Latein, das in der Schule gelehrt wurde, und dessen Regeln gerade Rimbaud meisterhaft beherrscht. Es sind Revolten, die auch mit dem Ende lateinischer Poesie an der Schule zusammenfallen: 1870 fielen für einen Sextaner von 24 Wochenstunden am Gymnasium (*école secondaire* = *Lycée*) etwa 10 Std. auf das Studium des Lateinischen; an regelmäßigen Examen gab es die Übersetzung, den Essay (in Latein) und die Dichtung. Letztere – das lateinische Versemachen – war das erste, das direkt mit dem Untergang des zweiten Kaiserreichs, auf Napoleon III. Niederlage gegen die Preußen, fallen sollte: 1872 wurde das Examen in Dichtung durch den Kultusminister (*Ministre de l'Instruction publique*) Jule Simon erstmals ausgesetzt; nach einer kurzlebigen Erneuerung ging es endgültig 1885 verloren. Rimbaud ist noch aufgewachsen in

dieser Welt, wo man Latein lernte, um ein geschliffenes Französisch zu schreiben; und er nutzte die Möglichkeiten, die im Verfassen lateinischer Verse lagen.

Poesie war für Rimbaud nicht Selbstzweck, und die Anwendung der lateinischen Sprache situationsbedingt: Bereits 1868 hatte Rimbaud mit einem Brief in lateinischen Versen an den Sohn Napoleon III. zu Gelegenheit seiner ersten Kommunion versucht, auf sich aufmerksam zu machen; ihm antwortete Auguste Filon, der Erzieher, indem er über das Kolleg Rimbauds agierte. Dies Mittel des sozialen Aufstieges, eingeübt seit den Zeiten der Renaissance, brachte Rimbaud also die Anerkennung in seinem Kolleg, nicht aber – wie es etwa im 16. Jh. zu erwarten stünde – einen direkten Kontakt mit der Macht selbst. Die Sitte der „Concours Académique“ war dagegen im Jahre 1869 zumindest für einen Rimbaud das, was die diversen Talentshows heutzutage sein können: die Chance des Sohnes eines einfachen Hauptmanns, der als Vater darüber hinaus die Familie verlassen hatte, und seiner nur mittelmäßig vermögenden Gattin, sich aus dem sozialen „Nichts“ emporzuarbeiten. Aber den Ruhm, den man sich mit lateinischen Gedichten erwerben konnte, hatte Rimbaud wohl überschätzt. Dagegen sein französisches Gedicht weckte das Interesse von Georges Izambard, einem seiner Erzieher am Kolleg, sich seiner intensiver anzunehmen und mit anderen Poeten bekanntzumachen: Nur – erst seine Beziehung zu Paul Verlaine, dem er seine Verse schicken läßt, läßt ihn aus dem „Nichts“ heraustreten, und diese Beziehung ist eine erotische.

Lateinische Poesie als Mittel des sozialen Aufstieges ist also eine Konstante, die von Livius Andronicus (dem griechischen Sklaven) bis zu Juan Latino (einem afrikanischen Sklaven, der in Granada Professor wurde) ging, aber in der Zeit des ausgehenden 19. Jh.s deutlich an Wert verloren hat. Trotzdem ist sie wertlos noch nicht ganz, und der beginnende Dichter Rimbaud hat diesen Weg von allen zuerst beschritten, da dessen Wege eingefahren und institutionalisiert, also berechenbar, sind.

II. Waisenkinder

Daß Arthur Rimbaud seine Gedichte, auch seine französisch-sprachigen, zum Mittel des sozialen Aufstieges instrumentalisierte, heißt aber nicht, daß sie an poetischem Wert verlören: Im Gegenteil zeigen schon seine frühesten Kompositionen ein Interesse an einer bestimmten Konstellation, die ihm über die Zeit seiner Dichtung hinaus wichtig blieb, nur daß sie in stets wechselndem Gewand erschien. Es ist die früheste Jugend, die im Gewand fremder Gestalten durchge-

spielt wird, und neben den Gedichten des Jahres 1869 auch in einem aus dem Jahr 1871: *Les Chercheuses de Poux / Die Läusefängerinnen*. Hier findet sich ein *enfant*/Kleinkind im Bett, zu dem zwei *grandes sœurs* („große“ Schwestern in mehrfachem Sinn) kommen; sie untersuchen ihn schweigend und zerdrücken auf seinem Körper Läuse; er empfindet ein unbeschreibbares Entzücken.

*Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
 Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
 Il vient près de son lit deux grandes sœurs charmantes
 Avec de frêles doigts aux ongles argentins.*
Elles assoient l'enfant devant une croisée 5
*Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,
 Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée
 Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.*
Il écoute chanter leurs haleines craintives
Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés, 10
Et qu'interrompt parfois un sifflement, salives
Reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.
Il entend leurs cils noirs battant sous les silences
Parfumés ; et leurs doigts électriques et doux
Font crépiter parmi ses grises indolences 15
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.
*Voilà que monte en lui le vin de la Paresse,
 Soupîr d'harmonica qui pourrait délirer ;
 L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
 Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.* 20

Wenn die Stirn des Kindes, voll von roten Plagen, anfleht den weißen (Bienen-) Schwarm der unbestimmten Träume, dann kommen bald an sein Bett zwei reizende große Schwestern mit zarten Fingern und silbernen Fingernägeln. / Sie setzen das Kind vor ein Fensterkreuz, (5) groß, offen, wo die blaue Luft badet ein Gewirr von Blumen, und durch seine schweren Haare, worin der Tau steckt, ziehen sie ihre feinen Finger, schreckliche und (gleichzeitig) bezaubernde. / Er hört ihre ängstlichen Atemzüge singen, die duften von Honigen, pflanzlichen, rosigen, (10) und dies unterbricht von Zeit zu Zeit ein Zischen, wieder eingesogener Speichel auf den Lippen oder Wünsche nach Küssen. / Er hört ihre schwarzen Wimpern, wenn sie unter dem duftenden Schweigen schlagen; und ihre Finger, elektrisch-aufgeladen und süß, machen, daß knistert, zwischen ihrer

grauen Lässigkeit, (15) unter ihren königlichen Fingernägeln, der Tod der kleinen Läuse (=die nämlich knistern, wenn sie zerdrückt werden). / Sieh – da steigt in ihm auf der Wein der Trägheit, ein Seufzer einer Harmonika, die Fieberträume hervorbringt. Das Kind fühlt, bei der Langsamkeit der Liebkosungen, daß entsteht und erstirbt ohne Unterlaß: ein Verlangen zu weinen. (20)

Was dies Gedicht mit dem oben zitierten zu schaffen hat? Viel, wenn man auch den Inhalt des ersten, französischsprachigen, das noch zu Rimbauds Übungen gezählt wird, miteinbezieht: *Die Neujahrsgeschenke der Waisenkinder*, geschrieben im alten Versmaß des Alexandriners (der als französisches Pendant zum lateinisch/griechischen Hexameter dient).

I

*La chambre est pleine d'ombre; on entend vaguement
De deux enfants le triste et doux chuchotement.
Leur front se penche, encore alourdi par le rêve,
Sous le long rideau blanc qui tremble et se soulève...
— Au dehors les oiseaux se rapprochent frileux; 5
Leur aile s'engourdit sous le ton gris des cieux;
Et la nouvelle Année, à la suite brumeuse,
Laissant traîner les plis de sa robe neigeuse,
Sourit avec des pleurs, et chante en grelottant...*

II

*Or les petits enfants, sous le rideau flottant, 10
Parlent bas comme on fait dans une nuit obscure.
Ils écoutent, pensifs, comme un lointain murmure...
Ils tressaillent souvent à la claire voix d'or
Du timbre matinal, qui frappe et frappe encor
Son refrain métallique et son globe de verre... 15
— Puis, la chambre est glacée... on voit traîner à terre,
Épars autour des lits, des vêtements de deuil:
L'âpre bise d'hiver qui se lamente au seuil
Souffle dans le logis son haleine morose!
On sent, dans tout cela, qu'il manque quelque chose... 20
— Il n'est donc point de mère à ces petits enfants,
De mère au frais sourire, aux regards triomphants?
Elle a donc oublié, le soir, seule et penchée,*

D'exciter une flamme à la cendre arrachée,
D'amonceler sur eux la laine de l'édredon 25
Avant de les quitter en leur criant: pardon.
Elle n'a point prévu la froideur matinale,
Ni bien fermé le seuil à la bise hivernale?...
— Le rêve maternel, c'est le tiède tapis,
C'est le nid cotonneux où les enfants tapis, 30
Comme de beaux oiseaux que balancent les branches,
Dorment leur doux sommeil plein de visions blanches!...
— Et là, — c'est comme un nid sans plumes, sans chaleur,
Où les petits ont froid, ne dorment pas, ont peur;
Un nid que doit avoir glacé la bise amère... 35

III

Votre cœur l'a compris: — ces enfants sont sans mère.
Plus de mère au logis! — et le père est bien loin!...
— Une vieille servante, alors, en a pris soin.
Les petits sont tout seuls en la maison glacée;
Orphelins de quatre ans, voilà qu'en leur pensée 40
S'éveille, par degrés, un souvenir riant...
C'est comme un chapelet qu'on égrène en priant:
— Ah! quel beau matin, que ce matin des étrennes!
Chacun, pendant la nuit, avait rêvé des siennes
Dans quelque songe étrange où l'on voyait joujoux, 45
Bonbons habillés d'or, étincelants bijoux,
Tourbillonner, danser une danse sonore,
Puis fuir sous les rideaux, puis reparaître encore!
On s'éveillait matin, on se levait joyeux,
La lèvre affriandée, en se frottant les yeux... 50
On allait, les cheveux emmêlés sur la tête,
Les yeux tout rayonnants, comme aux grands jours de fête,
Et les petits pieds nus effleurant le plancher,
Aux portes des parents tout doucement toucher...
On entrait!... Puis alors les souhaits... en chemise, 55
Les baisers répétés, et la gaîté permise!

IV

Ah! c'était si charmant, ces mots dits tant de fois!

— Mais comme il est changé, le logis d'autrefois :
 Un grand feu pétillait, clair, dans la cheminée,
 Toute la vieille chambre était illuminée; 60
 Et les reflets vermeils, sortis du grand foyer,
 Sur les meubles vernis aimaient à tourner...
 — L'armoire était sans clefs!... sans clefs, la grande armoire!
 On regardait souvent sa porte brune et noire...
 Sans clefs!... c'était étrange!... on rêvait bien des fois 65
 Aux mystères dormant entre ses flancs de bois,
 Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
 Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure...
 — La chambre des parents est bien vide, aujourd'hui :
 Aucun reflet vermeil sous la porte n'a lui; 70
 Il n'est point de parents, de foyer, de clefs prises:
 Partant, point de baisers, point de douces surprises!
 Oh! que le jour de l'an sera triste pour eux!
 — Et, tout pensifs, tandis que de leurs grands yeux bleus,
 Silencieusement tombe une larme amère, 75
 Ils murmurent: „Quand donc reviendra notre mère?“

V

Maintenant, les petits sommeillent tristement:
 Vous diriez, à les voir, qu'ils pleurent en dormant,
 Tant leurs yeux sont gonflés et leur souffle pénible !
 Les tout petits enfants ont le cœur si sensible! 80
 — Mais l'ange des berceaux vient essuyer leurs yeux,
 Et dans ce lourd sommeil met un rêve joyeux,
 Un rêve si joyeux, que leur lèvre mi-close,
 Souriante, semblait murmurer quelque chose...
 — Ils rêvent que, penchés sur leur petit bras rond, 85
 Doux geste du réveil, ils avancent le front,
 Et leur vague regard tout autour d'eux se pose...
 Ils se croient endormis dans un paradis rose...
 Au foyer plein d'éclairs chante gaiement le feu...
 Par la fenêtre on voit là-bas un beau ciel bleu; 90
 La nature s'éveille et de rayons s'enivre...
 La terre, demi-nue, heureuse de revivre,
 A des frissons de joie aux baisers du soleil...

Et dans le vieux logis tout est tiède et vermeil:
Les sombres vêtements ne jonchent plus la terre, 95
La bise sous le seuil a fini par se taire...
On dirait qu'une fée a passé dans cela!...
— Les enfants, tout joyeux, ont jeté deux cris... Là,
Près du lit maternel, sous un beau rayon rose,
Là, sur le grand tapis, resplendit quelque chose... 100
Ce sont des médaillons argentés, noirs et blancs,
De la nacre et du jais aux reflets scintillants;
Des petits cadres noirs, des couronnes de verre,
Ayant trois mots gravés en or : „À NOTRE MÈRE!“

I. Die Kammer ist voll Schatten; man hört irgendwie das traurige und süße Schluchzen von zwei Kindern. Ihre Stirn neigt sich, immer noch beschwert vom Traum, unter dem langen und weißen Vorhang, der zittert und sich hebt ... Draußen nähern sich die Vögel, fröstelnd; (5) ihre Schwingen sind starr unter dem grauen Ton des Himmels; und das neue Jahr, das dem Nordwind (Bruma) folgt, das die Falten seines schneebedeckten Gewandes nach sich zieht, lacht mit Tränen, singt vor Kälte zitternd.

II. Nun sprechen die kleinen Kinder, unter dem wehenden Vorhang, (10) leise, wie man es macht in einer dunklen Nacht. Sie hören, nachdenklich, wie ein Geräusch aus der Ferne ... Sie zittern immer wieder beim klaren Goldklang der Morgenglocke; sie schlägt und schlägt wieder ihren metallischen Refrain und ihre Kugel von Glas. (15) Und dann ist das Zimmer kalt wie Eis. Man sieht auf der Erde, wie sich hinschleppen, verstreut um das Lager, Trauerkleider. Der bittere Nordwind des Winters, der sich an der Schwelle beschwert, bläst in das Zimmer seinen mürrischen Atem! Man ahnt, in all diesem, da fehlt etwas ... (20) – Gibt es etwa keine Mutter für diese kleinen Kinder, eine Mutter mit frischem Lachen, mit fröhlichem Gesicht? Hat sie also vergessen, am Abend, allein und beschäftigt, ein Feuer der herausgezogenen Asche zu entlocken, und etwa aufzuschichten über sie (die Kinder) die Wolle des Bettlakens, (25) bevor sie sie verließ mit dem Zuruf: Pardon! Sie hat die Kälte des Morgens nicht vorhergesehen, und auch nicht gut die Schwellen vor dem winterlichen Nordwind geschlossen?... – Der mütterliche Traum, das ist der warme Teppich, das ist das Wattenest, wo die zusammengekauerten Kinder, (30) wie die schönen Vögel, die auf dem Ast schaukeln, schlafen ihren süßen Traum voll von weißen Visionen! ... – Und da – es ist wie ein Nest ohne Federn, ohne Wärme, wo die Kleinen frösteln,

nicht schlafen, Angst haben, ein Nest, das der bittere Nordwind vereist haben muß.... (35)

III. Euer Herz hat es begriffen: diese Kinder sind ohne Mutter, keine Mutter mehr in der Wohnung. Und der Vater ist weit fort. Also hat eine alte Bedienstete diese Sorge auf sich genommen. Die Kleinen sind ganz allein in dem vereisten Haus; Waisen mit vier Jahren, da, wie in ihrem Sinn (40) aufwacht, Stufe für Stufe, eine lächelnde Erinnerung. Das ist wie beim Rosenkranz, den man im Gebet ablaufen läßt: Ach, was für ein schöner Morgen, dieser Morgen der Neujahrsgeschenke! Ein jeder, während der Nacht, hatte geträumt von den Seinen in irgendeinem seltsamen Traum, wo man Spielzeuge sah, (45) Bonbons in Gold verpackt, funkelnde Schätze, die herumkreisen, tanzen einen klangvollen Tanz, und dann unter die Vorhänge fliehen, dann wieder auftauchen! Morgens wachte man auf, fröhlich erhob man sich, die Lippen schon gierig, als man sich die Augen rieb. (50) Man ging, die Haare auf dem Kopf verwuschelt, die Augen ganz strahlend, wie bei den großen Festtagen, und die kleinen, nackten Füße, die auf die Bohlen tippten, und an der Tür der Eltern ganz süß anstoßen ... Man trat ein! Und dann die Wünsche! im Hemd nur, (55) die wiederholten Küsse, die Fröhlichkeit – erlaubt!

IV. Ach, das war so schön, die Worte, so häufig gesagt! – Aber wie ist es verändert, die Wohnung von einst: Ein großes Feuer prasselte, klar, im Herd; das ganze alte Zimmer war erleuchtet; (60) und die roten Reflexe, die von dem großen Herd kamen, auf den lackierten Möbeln, die liebten es, sich hin und her zu drehen... Der Schrank, er war ohne Schlüssel! Ohne Schlüssel, der große Schrank. Häufig schaute man auf seine Tür, braun und schwarz ... Ohne Schlüssel! Das war seltsam! Man träumte ganz häufig (65) über die Geheimnisse nach, die zwischen seinen Holz-Seiten schliefen. Und man glaubte fast zu hören, am Grund des aufklaffenden Schlosses, ein fernes Geräusch, ein vages und fröhliches Murmeln – Das Zimmer der Eltern ist ganz leer, heute. Keinen roten Reflex unter der Tür gibt es mehr. (70) Es gibt keine Eltern mehr, kein Herd, keine entfernten Schlüssel: Wenn man sich trennt, keine Küsse mehr, keine süßen Überraschungen! Ach, was für ein trauriger Jahrestag wird es nun für sie werden! – Und ganz in Gedanken, während aus ihren großen, blauen Augen leise eine bittere Träne fällt, (75) murmeln sie: „Wann denn kommt sie endlich wieder, unsere Mutter?“

V. Inzwischen träumen die Kleinen traurig. Ihr würdet sagen, wenn ihr sie sähet, daß sie im Schlaf weinen; so sehr sind ihre Augen geschwollen und so schmerzlich ihr Atem. Diese ganz kleinen Kinder haben ein so empfindsames Herz! (80) – Aber der Wiegenengel kommt und trocknet ihre Augen, und in den schweren

Schlaf schickt er einen fröhlichen Traum, einen Traum, so fröhlich, daß ihre Lippen, halbgeschlossen, lächelnd, irgendetwas zu murmeln scheinen... – Sie träumen, daß sie geneigt auf ihren kleinen runden Arm, (85) süße Geste des Aufwachens, sie ihre Stirn vorrücken, und ihr unsicherer Blick lenkt sich ganz einmal rundherum ... Sie glauben, sie sind im Traum in einem Rosenparadies ... Auf dem Herd, der voll von Strahlen ist, singt fröhlich das Feuer ... Durch das Fenster sieht man da unten einen schönen, blauen Himmel. (90) Die Natur erwacht und berauscht sich an den Sonnenstrahlen. Die Erde, halbnackt, glücklich, wieder aufzuleben, vom Zittern der Freude bei den Küssen der Sonne .. Und in der alten Wohnung ist alles warm und hochrot; keine düsteren Kleidungsstücke übersäen mehr die Erde, (95) der Nordwind unter der Türschwelle hat geendet und schweigt ... Man würde sagen, eine Fee ist in all das hineingefahren! – Die Kinder, ganz voll Freude, haben zwei Schreie ausgestoßen. Da, beim Bett der Mutter, unter einem rosafarbenen Lichtstrahl, da, auf dem großen Teppich, da leuchtet irgendetwas hervor... (100) Es sind Medaillons, versilbert, schwarze und weiße, aus Perlmutter und aus Gagat, mit blitzendem Widerschein; kleine eingerahmte Bilder, schwarze, Kränze aus Glas, die drei Worte eingraviert in Gold tragen: „Für unsere Mutter!“

III. Gallische Augen

In den drei Gedichten wird dieselbe Situation durchgespielt: die Ohnmacht eines Kindes, mit dem etwas geschieht, was gleichzeitig Schrecken und Entzücken nach sich zieht. Sicher, Unterschiede gibt es: Im frühen französischen Gedicht sind es zwei, in den anderen ein einziges Kind. Das Kind im lateinischen Gedicht hat eine Mutter, die sonst fehlt, und spielt in den frühen Gedichten ein Engel eine Rolle, die später durch (Ordens?) Schwestern ausgefüllt wird. Aber die Ohnmacht bleibt, und autobiographische Züge lassen sich erkennen: Arthur Rimbaud verlor eine Schwester, die im Alter von einem Monat starb; ihm blieben zwei (jüngere) Schwestern; sein Vater verließ die Familie; seine Mutter erzog ihn offensichtlich hart. Auch in den Gedichten gibt es keinen Vater und die Rolle der Mutter ist stets ein zentrales Problem, ob sie nun fehlt, starb oder zumindest im entscheidenden Augenblick nicht zugegen ist.

Er selber versetzt sich in die Situation des Sterbenden, des Verlassenen, des Waisenkindes, und macht dies zumindest in den frühen Gedichten durch eine Nebensächlichkeit deutlich: es sind die himmelblauen Augen der Kinder (v. 24: *caeruleos ocellos*; im französischen: *leurs grand yeux bleus*), auf die er recht am

Anfang von *Une saison en enfer* hinweist: *Mauvais sang: J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc / Schlechtes Blut: von meinen gallischen Vorfahren habe ich das hellblaue Auge.*

In einer Zeit, wo die biographische Interpretation von Dichtung dominierte, selbst biographisch verschlüsselnd zu dichten, das dürfte von Rimbaud zu erwarten stehen, selbst oder gerade wegen des trotzigsten *Je est un autre*. Den Verlust des Vaters und die Kälte der Mutter in eine Waisenschaft umzudeuten, liegt nahe, gibt es doch dem Bild einen weniger speziellen, dafür aber mit allgemeinen Urteilen aufgeladenen Hintergrund. Daß Rimbaud Persönliches vermitteln will, indem er auf allgemeine Konstellationen zurückgreift, kann man nun am besten in seinem lateinischen und seinem später entstandenen französischen entdecken: beide beschreiben eine, für jene Zeit, kalte Alltäglichkeit. Ein Kind stirbt in Abwesenheit der Mutter, ein wehrloses Kind wird gelaust. Nur scheint die spätere Situation, typisch für Rimbaud, abstoßend und erotisch aufgeladen zugleich: Das Kind hört von den Schwestern *un sifflement, salives reprises sur la lèvre ou désirs de baisers / ein Zischen, wieder eingesogener Speichel auf den Lippe oder Wünsche nach Küssen.*

Aber ist die Rolle des – auf den ersten Blick ganz katholisch reinen – Schutzengels wirklich so keusch? Der Engel nimmt mit einer seiner Federn, die er zum Mund des Sterbenden führt, dessen Seele auf; der Gestorbene atmet immer noch Küsse aus: die nämlich des Todes. Zugegebenermaßen ist die Vorstellung eines Todesengels ästhetischer als die von Frauen, deren Speichel trieft, aber die Ohnmacht des Opfers und die Begehrlichkeit der Täter ist identisch. Und in der Feder des Engels, die später als (Todes-)Kuß umgedeutet wird, mag man durchaus ein Symbol für einen wie auch immer passiv-päderastischen Verkehr sehen.

Anders ist die Rolle des Krippenengels für die Verlassenen, aber hier ist dafür das Ambiente verblüffend ähnlich: Die Kinder sind allein, ohne menschliche Hilfe, sie denken an ihre Neujahrsgeschenke (wie der Sterbende), und es ist Januar, die Zeit des tiefsten Todes, die aber dennoch über den Jahreswechsel von ferne auf den Frühling, den unerreichbar fernen, verweist. So bringt der Wiegenengel den Vierjährigen im Traum das Frühjahr herbei, während die Seele des Kindes nun im ewigen Frühjahr des Himmels ihre Wohnstätte hat. Und auch wenn das Kind nicht von seiner Mutter verlassen wurde, so ist es jetzt – im Tode – von ihr getrennt und sucht sie nur in ihrem Traum auf, um sie zu küssen; umgekehrt ist es dagegen im Traum der Verlassenen: Hier ist es die Mutter, die gestorben ist, und im Traum besuchen die Kinder die Welt ihrer Mutter mit Symbolen, die auf ihre Beerdigung hinweisen.

Es bleibt also dieselbe Situation, die Rimbaud in seinen Gedichten welcher Zeit und Sprache auch immer durchspielt: Kälte und Verlassenheit, Geborgenheit im Schrecklichen, Mischung aus Abscheu und Entzücken. Abgeändert wird sie vermutlich nicht zuletzt durch die Erwartungen ihres Idealpublikums: Das Lateinische, insbesondere wenn man es in einem katholischen Kolleg gelernt hatte, war voll von erbaulicher Literatur für Kinder; hier spielte der Schutzengel eine altersgemäße Rolle, der Tod wurde verklärt und der Himmel geschönt. Sein frühes, französisches Gedicht mag von aktuellen sozialen Bewegungen Anreize erhalten haben, die sich mit dem Wesen der Waisenhäuser kritisch auseinandersetzten; der leicht ekelbeladene Ton des Läusekindgedichtes hingegen ist sozusagen ein Markenzeichen des – jetzt mit einem Image ausgestatteten – Dichters: was noch in der Rede des Schutzengels die Mischung von Bitter und Süß war, ist nun zwischen Ekel und Ekstase angeordnet; eine quantitative Verschiebung, nicht eine qualitative. Und schon 1869, im lateinischen Gedicht, verfügt Rimbaud um den direkten Vergleich, Wendungen wie: *rosas vultus* / *die Rosen des Antlitz* (v. 25) anstelle der gewöhnlichen Dichtersprache, die von *roseas vultus* / *rosigem Antlitz* gesprochen hätte, eine Methode, für die gerade er bekannt ist – in seiner französischen Dichtung. Zwischen 1869, '70 und '71 ist vielleicht in der Entwicklung des Menschen Rimbaud etwas geschehen; zu vermerken für seine Poesie ist aber, daß er sukzessive sich nicht verschiedener Sprachen, sondern verschiedener Codes bedient hat, und nicht verschiedene Entwicklungsstufen offenbart, sondern jeweils sich seiner Rolle anpaßt: das humanistische Latein der Jesuiten, das detailfreudige Französisch der späten Romantik, das „saturninische“ Französisch des Markenzeichens Rimbaud.

Interessant ist dann aber die Rolle des Lateinischen: Seit Jahrhunderten gehörte zu dessen Unterricht die praktische Übung in der Verskunst; Ähnliches ist so im Unterricht der Volkssprachen kaum praktiziert worden. Ein poetisch veranlagter Schüler wurde damit gerade in der lateinischen Sprache gefördert, seine ersten Versuche zu unternehmen, die in der Muttersprache ihm wohl nur das Lächeln über eine Jugendsünde eingebracht haben würde. Dies allerdings sorgte dafür, daß hochqualifizierte Äußerungen eines ziemlich jungen Menschen im 19. Jh. zuerst in der lateinischen Sprache, dann erst in der eigenen Muttersprache formuliert werden konnten, weil eben erstere als Medium feinerer Gedanken gefördert, letztere hingegen vernachlässigt wurde.

Text:

G. P. Marconi, *Poesie latine di A. Rimbaud, Testo, traduzione, commento, indice lessicale* (Scriptores Latini 21), Pisa/Rom 1998

A. Rimbaud, *Poesies completes*, P. Claudel (Hg.), Paris, 1960

A. Rimbaud, *Le Moniteur de l'enseignement secondaire spécial et classique. Bulletin officiel de l'académie de Duai*: Ver erat 2 (1869), S. 13–15; Iamque novus 11 (1869), S. 84–85; Iugurtha 22 (1869), 174–175; Olim inflatus 8 (1870), S. 61–62; Tempus erat 8 (1870), S. 62–63

Literatur:

L. Forestier, *Rimbaud et le latin*, in: *La Réception du latin du XIXe siècle à nos jours. Actes du Colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994*, G. Cesbron, L. Richer (Hrsg.), Anger, 1996, S. 27–33

R. Jalabert, D. Sacré, *Bibliographie intermédiaire des poètes et versificateurs Latins en France au XIX siècle*, in: *Humanistica Lovaniensia LIX* (2010), S. 223–304

R. Jalabert, *Le Latin dans l'œuvre de Rimbaud*, in: A. Guyaux (Hrsg.), *Rimbaud. Des „Poésies“ à la „Saison“*, Paris, 2009, S. 287–299

R. Little (Hrsg.), *Rimbaud, Bruit neufs, Sud. Revue littéraire*, 1991, „Je est un ange“, S. 25–30, darin: *L'ange et l'enfant. Nouvelle traduction par A. Borer et C. Moatti*, S. 23–24

S. Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, 1991, S. 14–21

A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. Guyaux, (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 2009

A. Rimbaud, *Œuvres diverses et lettres 1864/1865–1870*, ed. crit. S. Murphy, S. 175–344

D. Sacré, *De Arturo Rimaldio versificatore latino*, in: *Melissa 24* (1988), S. 10–12

D. Sacré, E. Van Peer, *Pour une édition critique des vers latins de Rimbaud*, in: *Humanistica Lovaniensia 43*, 1994, S. 426–433

G. H. Tucker, *Rimbaud's Unholy Family? Metrics and Obscenity in: Tempus erat. Revisited*, in: I. de Smet, Ph. Ford (Hrsg.), *Eros et Priapus. Érotisme et obscénité dans la littérature néolatine*, Cahiers d'Humanism et Renaissance 51, Genf, 1997, S. 157–182

F. Waquet, *Le Latin ou l'empire d'un signe*, Paris, 1999 (insbesondere S. 24–26)

JOSEPH TUSIANI

(1924–)

IN VEHICULO SUBVIARIO

*Omni die, omni mense,
 statione Fordhamense,
 cum per nubes sicut rima
 lux insinuatur prima,
 sine pace, sine pausa, 5
 laborandi semper causa,
 mihi mobile est cubiculum
 subviarium vehiculum.
 Tamquam miserae sardinae
 stant personae matutinae, 10
 semper notae sed ignotae,
 mixtae maestae mutae motae,
 oscitantes ter et quater
 mater, filius, filia, pater
 atque avunculus et frater. 15
 Unda profunda profunda profunda
 unda profunda profunda profunda.
 Alter dormit, alter legit,
 alter nudum pectus tegit,
 oculosque alter fricat, 20
 quamquam nihil nemo dicat.
 Unda profunda profunda profunda
 unda profunda profunda profunda.
 Vultus omnes ego rogit
 in silentio et excogito: 25
 „Quis ex istis hic non erit
 cras viator? Quidque gerit
 ista nova dies genti?
 Nos lacessunt vitae venti“.
 Unda profunda profunda 30*

Unda profunda profunda.
Si vis vivere et esse,
laborare nunc necesse.
Laborare laborare:
Quare quare quare quare? 35
Quid est ista vita brevis
volans sicut umbra levis?
Quid est dolor, quid est amor,
quid diurnus iste clamor?
Quid sum ego, quid sunt isti 40
viatores? Mente tristi
ego vehor, vehor ego,
ac necessitatem nego
usque ad mortem laborandi.
Sed hi strepitus nefandi 45
cessant: strident omnes portae.
Pellens, agens et irrumpens,
paene vixdum et procumbens,
multitudinem non piam
linquo et exeo in viam. 50
Ibi labor, vitae cursus,
tenet me et tenet rursus.

(In der Subway:) An jedem Tag, an jedem Monat, an der Fordham Station, wenn durch die Wolken wie durch einen Spalt das erste Licht eindringt, ohne Frieden und Pause, (5) immer um zu arbeiten (=mich abzumühen), dient mir als bewegliche Schlafstätte das Subway-Gefährt. Gleichwie arme Sardinen stehen die morgendlichen Personen, (10) gleichzeitig immer mir bekannt und unbekannt, vermischt traurige, stumme, bewegte, dreimal und viermal aufgähnend, Mutter, Sohn, Tochter, Vater und Onkel und Bruder. (15) Welle: tiefe, tiefe, tiefe; Welle: tiefe, tiefe, tiefe. Einer schläft, einer liest, einer bedeckt seine nackte Brust, einer reibt seine Augen, (20) obwohl niemand nichts sagt. Welle: tiefe, tiefe, tiefe; Welle: tiefe, tiefe, tiefe. Alle Gesichter befrage ich im Schweigen und denke: (25) „Wer von diesen wird hier nicht mehr sein, morgen als Mitfahrer? Was bringt mit sich dieser neue Tag dem Volk? Uns stacheln die Winde des Lebens an.“ Welle: tiefe, tiefe; (30) Welle: tiefe, tiefe. Wenn du leben willst und sein (auch: essen), ist es jetzt nötig zu arbeiten (=sich abzumühen). Arbeiten, Arbeiten; warum, warum, warum, warum (laborare/quare)? (35) Was ist jenes kurze

Leben, fliegend wie ein leichter Schatten? Was ist Schmerz, was ist Liebe, was ist dieser tägliche Lärm? Was bin ich, was sind jene (40) Mitfahrer/Reisenden? Mit traurigem Sinn werde ich gefahren, gefahren, und doch verneine ich die Notwendigkeit bis zum Tode zu arbeiten (=sich abzumühen). Aber (vielleicht: hic=hier) diese schrecklichen Geräusche (45) hören auf, alle Türen zischen. Schlagend, treibend und drängelnd, fast und kaum auch vornüberfallend verlasse ich die nicht-fromme Menge und gehe hinaus auf die Straße. (50) Dort die Arbeit, der Lauf des Lebens, hält mich und hält mich wieder.

I. Persönliches

Ein lateinisches Gedicht, veröffentlicht zuerst 1973, teilt mit allen Gedichten dieser Zeit – zumindest sofern es in die jenerzeit als solche bezeichnete „ernste“ Dichtung einzuordnen ist und wo es in die abendländische Kultur eingebettet wird – gewöhnlich das Fehlen einer öffentlichen Funktion. Natürlich sind Fälle wie Stalinhymnen oder sekundäre Verwendung von als gelungen und passend empfundenen Gedichtzitaten etwa zum Zweck der Grabaufschrift zu bedenken, aber Dichtung zu einem Geburtstag, zum Jubiläum, zu öffentlichen Veranstaltungen wurde gewöhnlich von Laien verfaßt. Lyrik im eigentlichen Sinne des Wortes gehört in den Bereich der populären Kultur (wo sie auch – etwa als Hymne der Olympischen Spiele – eine öffentliche Funktion hat), wurde als solche aber derzeit nicht von den Vertretern der Hochkultur empfunden. Ganz besonders gilt die Künstlichkeit jedoch für Gedichte in toten oder konstruierten Sprachen, gleich ob es sich um solche auf Klingonisch oder eben Latein handelt. Dessen ungeachtet haben sie eine persönliche Funktion, die von Fall zu Fall wechselt und abhängig ist von der Biographie wie auch den Absichten des Schreibenden.

Giuseppe Tusiani gilt als Symbol eines Italo-Amerikaners in der Mitte des 20. Jh.s: Aufgewachsen im armen Süden Italiens gelangte er 1947 nach New York, um dort zum ersten Mal seinen Vater sehen zu können; andererseits war es ihm dank der Bemühungen seiner Familie gelungen, an der Universität Neapel zu promovieren mit einer Arbeit über den englischen Dichter der Romantik, Woodsworth. Er selber berichtet, wie schwer ihm der tatsächliche Gebrauch des modernen amerikanischen Dialektes fiel, und seine ersten Gedichte waren auf Italienisch und ... Latein. Erst, als er 1954 für einen Urlaub nach Italien zurückkehrte, fand er die Worte zu seinem englisch-sprachigen Gedicht *The Return*, für das er in Großbritannien – als erster Amerikaner – ausgezeichnet wurde mit dem

Greenwood-Preis. Die Funktion seiner Gedichte, wenn man einmal die persönliche Neigung zum Dichten ausblendet, war vor allem also die einer Kommunikation mit einem kleinen Kreis von Dichtern oder Freunden der Dichtung; die spezielle Funktion des Lateinischen aber bleibt zu hinterfragen. Immer wieder thematisiert er die Einsamkeit, die es ihm aufzubrechen nicht gelingt: Gerade der Italiener mit kulturellem Hintergrund (zu gebildet für die Bronx, zu italienisch für Manhattan) kann sich nur noch virtuell mit einem Publikum verbinden, das ihm als Person kaum begegnen wird. Tatsächlich sollte Tusiani den Präsidentschaftskandidaten John F. Kennedy kennenlernen, der ihm später ermöglichte, einige seiner Gedichte für den Library Congress von Washington aufzuzeichnen (die damit doch eine öffentliche Funktion erhielten); auch wurde eines seiner Gedichte (*Stand-Still*) im Rahmen einer Ausstellung (*Poetry in Cristall*) von einem halbwegs bekannten Bildhauer (George Thompson) interpretiert; endlich war er Direktor der *Catholic Poetry Society of America* und damit sozusagen ein Funktionär der Dichtung. Aber all diese Bekanntschaften, Würdigungen, Funktionen untermauern nur das Nutzlose seines Erfolges: allein mit seinen Übersetzungen der Gedichte Michelangelos, Pulcis und Dantes ins Amerikanische konnte Tusiani ein wirklich größeres Publikum erreichen.

Auf diesem Boden bewegen sich Tusianis Gedichte, ob sie nun in Englisch, Italienisch, dem Dialekt des Monte Gargano oder eben auf Latein verfaßt wurden: Der Dichter wendet sich an einen Kreis hochgebildeter Individuen direkt und mündlich, über die Publikation versucht er einen weiteren Kreis immer noch halbwegs gebildeter Individuen zu erreichen. Dies schafft wiederum eine Vertraulichkeit, die es zuläßt, von ganz persönlichen Erlebnissen mit einigem Anspruch auf Verallgemeinbarkeit zu berichten; sich also mit einer im Geiste vorweggenommenen idealen Leserschaft auszutauschen.

Gedichte auf Latein sind aber eine Besonderheit in diesem, selbst schon künstlichen Bereich: Ihre Leserschaft dürfte in den 70er Jahren des 20. Jh.s nur aus universitär gebildeten, zumeist mit der Lehrtätigkeit des Lateinischen beschäftigten Individuen bestanden haben. Selbst Studenten des Lateinischen, die später an den Schulen tätig wurden, erreichten nur selten die Fähigkeit, einfache Texte modernen Inhalts lesen zu können; Schüler gar nicht.

Dementsprechend betont Tusiani in einer kleinen, autobiographischen Skizze ironisch auch die moderate Aufnahme, die seine 1955 zuerst veröffentlichten, lateinischen Gedichte erfuhren (*Melos Cordis*). Ohne eine internationale, auf das Internet gestützte Verbreitung konnte das einfache Druckmedium nur eine winzige Öffentlichkeit erreichen, die dadurch noch dezimiert wurde, daß eine bereits mit wenigen Lesern rechnende Veröffentlichung im Selbstdruck, idealer-

weise in 300 Exemplaren, erscheinen mußte. Vor dieser Hürde stand Tusianis Versuch, sich in der Welt des 20. Jh.s auszudrücken in einer selbstgewählten Sprache, die ein breites Publikum schon als Option auszuschließen schien.

Die Fahrt ist biographisch sicher nachvollziehbar, aber ohne persönliche Informationen nur eingeschränkt rekonstruierbar: Seit 1972 unterrichtete Tusiani an der City University of New York, deren Zentrum sich in Manhattan befindet; möglich, daß diese Reise also zu seinem Arbeitsplatz ging. Tusiani ist widersprüchlich in seinen Informationen, wenn er einerseits von einer *Statio Fordhamensis*, andererseits aber von einem *Subviarium vehiculum* spricht. Da die *Fordham Station – Metro North Station* die nächstgelegene zu seinem Wohnort in der 188th Street war, konnte er dort entweder die *Harlem Line* oder die *New Haven Line* benutzen: mit letzterer wäre er nach einer Fahrt von nur etwa 8 Minuten bei Mont Vernont angekommen; die nächste Station läge schon außerhalb der Stadt New York. Allerdings handelt es sich hier um Nahverkehrszüge, die oberirdisch fahren, keine Subway. Ein *Subviarium vehiculum* würde Tusiani hingegen benutzen, wenn er in *Fordham Road*, nicht *Fordham Station*, einstieg und dort die B oder D Line wählte. Diese Strecke paßt viel besser zu seiner Schilderung: Die geräumige Station befindet sich unterirdisch und geht in Nord-Südrichtung von der Bronx über Manhattan bis Brooklyn. Der U-Bahn-Fahrende hätte dabei den East-River unterquert, eine viel längere Zeit in der Bahn verbracht und schließlich auch vom Untergrund wieder nach oben ins Licht treten können. Der Kehrsvers *Unda profunda* erhielte hier einen Sinn, der über das lautmalersche Nachahmen des Bahngeräusches hinaus darauf hinwiese, daß soeben der Reisende sich unter dem East-River befände.

Die „Botschaft“ des Gedichtes ist, wie bei vielen der Gedichte Tusianis, auf den ersten Blick sehr einfach: Er selber (oder eine beliebige Person) findet sich in der Subway fahrend und denkt über den Unsinn des täglichen Arbeitens nach. Auch die Vereinsamung des anonymen Fahrers läßt biographische Elemente einfließen: Für den in einem kleinen Dorf unter dem Monte Gargano aufgewachsenen Südtaliener ist die Fremdheit körperlich noch spürbarer als für den geborenen Amerikaner der Großstadt. Instinktiv sucht er nach Ordnungen (Familienverhältnisse, gewohnte Beschäftigungen), zeigt zudem ein Interesse an den Mitfahrenden, das von diesen naturgemäß ignoriert wird. Für spätere Gedichte wichtig, findet sich hier schon das Symbol des Lichtes und des Schattens, die Sinnsuche, das Gefangensein im Nichtsinn; aber die Frage nach dem Sinn der Arbeit, die doch im Gedicht zentral thematisiert zu werden scheint, ist längst für den Menschen Tusiani gelöst und schon damals akademisch: Der Fragesteller genoß die Privilegien eines Lehrenden an der Universität, war ein Dozent, der kaum tagein,

tagaus im dumpfen Arbeitsgang dahindämmert. Hier geht Tusiani also über Autobiographisches hinaus und lebt sich in die Köpfe der von ihm beobachteten New-Yorker hinein: Auch für sie wäre eigentlich die Arbeit keine Notwendigkeit, aber wie Sardinien (nicht nur jene in Öllake) lassen sie sich unreflektiert treiben. Und, wenn auch mit einer reflektierenden Distanz, ordnet sich das „Ich“ des Gedichtes am Ende in diese Masse ein, denn auch ihn besitzt die Arbeit, kaum daß er den Bahnhof verlassen hat. Das ist nicht der biographische Tusiani, der neben dieser Arbeit ja gerade das vorliegende Gedicht verfaßte; es ist vielmehr der Geist der 70er Jahre des 20. Jh.s, wie er aus den Folksongs Amerikas in die ganze Welt drang.

Kennzeichnend für Tusianis Werk ist aber eine immer wieder gesuchte Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben, den der zeitweilige Direktor der *Catholic Poetry Society* stets hinterfragt, und so am Leben hält. Auch hier finden sich solche, typisch christliche Fragen des Bahnfahrers: wer wird wohl morgen nicht mehr in der Bahn sitzen (weil tot)? Das Leben ist kurz und wie ein Schatten, den eine Wolke wirft, dahingeflogen.

Aber viel interessanter ist die – halb unbewußte – Metaphorik, die Tusiani der U-Bahn abgewinnt; gerade, wenn er sie verläßt: Das Klackern der Schienen nennt er *strepitus nefandi*: Geräusche, die (*nefas*) gottlos und frevlerisch sind. Das Geräusch der öffnenden Türen beschreibt er zutreffend mit dem Wort *stridere*, das einen Zischlaut nachahmt. Aber es ist gleichzeitig genau jener Wortstamm, der ein Geräusch bezeichnet, das formelhaft angewandt typisch für die Hölle sein soll: *stridor dentium* (nur ungenau mit *Zähneklappern* zu übersetzen und letztlich eine ungenaue Übersetzung aus dem Griechischen). Auch wie Tusiani sich durch die Menge kämpft, fast dabei zu Boden kommt, ist zwar der Realität nachempfunden, und hat dennoch den Beigeschmack einer Höllenwanderung. Der Menge entkommt er nach oben ... aber eigentlich ist dies ungenau, denn gemeinsam mit den anderen kommt er doch aus der U-Bahn? Im Gedicht jedoch scheint sich Tusiani noch unterirdisch von der Menge zu befreien, so als könnte er – nach einer Höllenwanderung – wie Dante wieder ans Licht kommen. Ist der Gedanke da nicht naheliegend, daß der Dante-Übersetzer Tusiani sein *Inferno* in der Untergrundbahn wiedererlebt? Die Hypothese wird dadurch gestützt, daß Tusiani die Menge *non piam* / *nicht fromm* nennt, eine seltsame Beobachtung für einen U-Bahnfahrer. Wenn also die Subway zumindest in dem Augenblick, als er sie verläßt, zu einem Bild für die Hölle geworden ist, dann wäre es nur konsequent, wenn der Höllenwanderer (wie Dante) die Höllenbewohner verläßt und (wie Dante) sich danach wieder an die Oberfläche begibt. Aber Dante kam nicht etwa nach Besuch der Hölle zurück zu den Lebenden. Er kam weiter ins Purgatorium,

wo er sich auf einen langen Weg machte, der ihn schließlich bis vor den Himmel bringen sollte. Und er trat nicht an irgendeiner beliebigen Stelle der Erde wieder ans Licht (dem Danteübersetzer Tusiani wird dies nicht entgangen sein). Das Purgatorium wird lokalisiert an einem Ort, der genau auf der anderen Seite der Erde liegt, wenn man von Jerusalem ausgeht. Dort ist es Nacht, wenn es bei uns Tag ist. Dort ist ein riesiger Kontinent, den Odysseus vergeblich im Leben zu erreichen suchte, als er sich von Afrika über den Atlantischen Ozean gen Westen aufmachte. Nun liegt dort, im Purgatorium, das Grab des Odysseus, am Strand (cf. Dante, *inf.* 26): wo anders sollte man es suchen als in Amerika, als in New York? Schon Isabel Bishop (1902–1988), Malerin des amerikanischen Realismus, stellte 1932 Virgilio und Dante auf den Union Square von New York; ein Bild, das im Delaware Art Museum von Wilmington ausgestellt ist und Tusiani durchaus bekannt gewesen sein könnte. Ist etwa das oberirdische Leben auch für Tusiani auch – zumindest für einen Augenblick – ein Bild für das Fegefeuer? Immerhin enthält es zwei wichtige Komponenten des Purgatoriums: stetige, nie enden wollende Mühen (die Strafen des Fegefeuers) und den Weg, den der Wanderer (im Danteschen Purgatorium ein Pilger, der viele Stationen abläuft) zurücklegen muß. Dann aber bekommt Tusianis Trotz gegenüber den – bisher als banal und modern angesehenen – Anforderungen permanenter Arbeit bis zum Tode eine religiöse Perspektive: Er, der Büsser im Purgatorium, kann auf ein Ende der Arbeit hoffen, während die Sünder in der Hölle unendlich leiden. Und damit bekommt die Frage nach Sinn und Sein des Lebens (*quid est ista vita brevis / was ist dieses kurze Leben?*) überraschend eine Antwort, die gar nicht modern ist, auch wenn sie modern blieb: Die Sagen der Qualen in der Unterwelt kann man als Gleichnis auf unser eigenes Leben lesen. Tantalus ist der Mann im Reichtum, der immer mehr will; Sisiphus der ewig Neubeginner von Sinnlosigkeiten. Nun ist für Tusiani das Leben zwar nicht die Hölle, da ist er optimistischer; das Leben kann aber für ihn immerhin so ausschauen, als wäre es das Fegefeuer.

II. Lateinisches

Tusiani ist also mit insbesondere dem katholischen Denken inwendig bekannt; und es könnte sogar scheinen, daß dies hier eine Spur auch in der Form hinterlassen hat, denn gewählt hat er nicht den Hexameter und verwendet hat er nicht die hochkonventionellen Worte der paganen, augusteischen Dichtersprache. Damit geht er analog zu der christlichen, lateinischen Hymnik vor, die schon seit

Ambrosius einfache Worte, einfache Metra für ein gesteigertes Verständnis eintauscht. Zumindest, was das obenstehende Gedicht betrifft, hat Tusiani eine sehr verständliche Form des Lateinischen adaptiert; einem Schüler des Lateinischen dürfte sie leichter zugänglich sein als die übliche klassische Dichtung, ja sogar als die von mittelalterlichen Selbstverständlichkeiten durchwobene Dichtung etwa der *Carmina Burana*, besonders dann auch, wenn es sich um einen Amerikaner handelt, im Idealfall sogar um einen mit Kenntnissen des Italienischen. Wörter wie *subviarium vehiculum* (=subway) oder *statione Fordhamense* (=Fordham station) einerseits, *unda profunda* (*onda profunda*), *viatores* (=viaggiatori) oder *laborare* (=laborare, lavoro bzw. engl. labour) andererseits sind latinisierte Formen ihrer volkssprachlichen Pendants. Selbst Wendungen, die auf den ersten Blick Latein scheinen, sind volkssprachlich inspiriert: *omni die*, *omni mense* wäre im klassischen Latein: *in dies*, für *mensis* gibt es sogar keine umgangssprachliche Wendung; in Italienisch jedoch lautet die Wendung: *ogni giorno*, *ogni mese*. Aber hier werden keine Sprachen makaronisch gemischt, sondern das Denken, die Wendungen verschiedener Sprachen bekommen ihre lateinische, neugeprägte Form. Es ist mit seiner Sprache so, wie es Tusiani selbst betonte: unabhängig von Konventionen drückt sich der Mensch, wenn er sich ausdrücken will, in jeder beliebigen Sprache aus, und richtig immer dann, wenn er den rechten Ausdruck für seine Gedanken findet. Damit ist ein großer Bruch mit der klassizistischen Richtung der letzten Jahrhunderte vollzogen: nicht mehr die Sprachwahl Ciceros oder Vergils gilt, sondern die des eigenen Herzens.

Auch wenn Tusiani gewöhnlich eher klassische Versformen wie den Hexameter wählt, die Wahl des Metrums scheint für dieses Gedicht ein mittelalterliches zu sein: Man denkt sofort an das bekannte *In taberna quando sumus* (CB 196) der *Carmina Burana*, mit welchem Tusianis Gedicht auch einige Einzelheiten teilt. Dennoch ist es nicht ganz so einfach: Frei gebraucht sind gereimte Achtsilber; dies war auch ein traditionelles Versmaß englischer Dichtung im 17. Jh.; Andrew Marvell ist hier ein Beispiel. Die Betonung hingegen ist trochäisch, nicht jambisch wie im Englischen, und zudem gibt es den irritierenden Kehrvers *Unda profunda*. Die Sache verhält sich deswegen vielleicht noch komplizierter: Tusiani konnte sich an der ersten silbenzählenden Dichtung der Antike orientiert haben, von der wir wissen. Augustins Hymnus *Omnes qui gaudetis in pace* ist ein Wechselgesang zwischen Vorsänger und Kirche, welche einen Refrain skandiert. Der Refrain hat eine Silbe mehr als die Verse des Vorsängers, die 16 Silben aufweisen. Die 16-Silber aber sind in der Mitte streng geteilt, so daß ein Halbvers immer genau 8 Silben zählt. Man hat hier also die 8 Silben Tusianis, aber einen Refrain, welcher sich vom sonstigen Versmaß unterscheidet. Allerdings gibt es

bei Augustin noch andere Gliederungselemente, die bei Tusiani nicht zu finden sind: Regelmäßig nach 12 Versen taucht der Refrain auf, und die Verse bilden ein „Abecedarium“, beginnen also bei jeder neuen Strophe mit dem jeweils nächsten Buchstaben des Alphabets. Vielleicht sollte man deswegen akzeptieren, daß der Vers – und das ganze Gedicht – eher als Song für eine Musik zu lesen ist, wo der Sänger (wie eben in der in den 70er Jahren beliebten Folk-Musik) sprachliche Unreinheiten durch musikalische Verschleifungen korrigiert und im Endprodukt beides, Sprache und Musik, miteinander vereint.

Für die lateinische Poesie ist eine solche Dichtung nicht weniger provozierend, als es freier Rhythmus oder Dadaismus für die volkssprachlichen Dichtungen in der Mitte des 20. Jh.s waren; ihre Leser sind zumindest in der Zeit Tusianis nur im Kreis der Akademiker zu suchen. Aber die Rolle der „Musica“ wird in vielen Gedichten Tusianis als zentral für sein Denken betont, und nichts hindert einen daran, Tusiani zu unterstellen, er habe nicht nur für gegenwärtige Leser, sondern auch für die zukünftigen geschrieben; die Wahl der Sprache Latein ist selbst ein Zeichen.

Neben dieser eher konventionellen Aussage ist dagegen gewählt, ebenfalls auf den ersten Blick, das sprachliche Detail: Der – aus dem Reimschema herausfallende – Kehrvers *unda profunda* imitiert das Schlagen der Räder gegen die Gleise, wie sie jenerzeit zur täglichen Musik der U-Bahn-Fahrer gehörte. Man denkt sofort an eine U-Bahn-Fahrt unterhalb eines Flusses, hier natürlich des East-Rivers; und vermutlich sollen die Kehrverse auch diesen Zeitpunkt signalisieren. Es geht Tusiani aber vornehmlich um die Monotonie der Bewegung, und sowohl die Kürze der Verse als auch der „billige“ Reim reproduzieren die Mechanik der Fortbewegung. Das Formale erhält also eine wichtige Funktion; aber es ist auch ein Typikum für die gesamte Dichtung Tusianis in allen Sprachen. Etwa die häufige Alliteration läßt sich leicht erkennen: *insinuatur – sine – sine; prima – pace – pausa*. Auch *vitae* (gesprochen: „vite“) *venti* gehört hierzu, mit sonorer Umbiegung von i+e (*vite*) zu e+i (*venti*). Oder Vers 12: *mixtae maestae mutae motae*: Hier gelingt es Tusiani, nicht nur Alliterationen zu häufen, sondern sogar alle fünf Vokale des Alphabets auf vier Wörter zu verteilen. Der Klang, die Musik der Wörter scheint zuerst wichtiger als ihr – oberflächlich banal erscheinender – Inhalt.

Das schiene übrigens ein ganz mittelalterliches Bild zu geben; aus den *Carmina Burana* sind ähnliche Klangspiele bekannt. Aber auch der englisch-sprachige Tusiani hat dasselbe Muster angewendet und – wie erwähnt – war er Spezialist der englischen und italienischen Literatur, nicht der mittellateinischen. In Wirklichkeit ist es eine Eigenschaft der englisch-sprachigen Dichtung schon im 16.

Jh., welche der Woodsworth-promovierte Linguist gerade deshalb identifizieren konnte, weil er hier über eine Sprache reflektierte, die nicht seine Muttersprache war. Und interessanterweise findet sich dies Mittel auch in der lateinischen, aber von Engländern geschriebenen Literatur desselben 16. Jh.s wieder, eine Literatur, die Tusiani durchaus bekannt war.

Aber die klassische, römische Dichtung ist doch nicht ganz ausgeblendet, wie es auch fast unmöglich in lateinischer Sprache wäre: zum einen sind die Kehrverse (*unda profunda*), die modern anmuten, doch eine Aufnahme einer ähnlichen Erscheinung in der bukolischen Dichtung, wie man sie etwa bei Vergil in der 8. Ekloge findet: *incipe Maenaios mecum, mea tibia, versus / beginne mit mir, meine Flöte, mänalische Verse* (vgl. hier das Kapitel zu Angilbert). Zur Bukolik paßt auch das einfache Schildern einfacher Menschentypen, die Schwere der Arbeit, die Wichtigkeit der Familienbeziehungen (so 'süd'-italienisch sie auch klingen mögen, darf man nicht vergessen, daß auch der national-römische Dichter Vergil einen guten Teil seines Lebens in Neapel verbrachte). Für einen Gebildeten ist es schlichtweg unmöglich, ganz er selbst zu sein; jedoch ist die Selbständigkeit des Vorliegenden Zeichen dafür, daß Tradition nicht erdrückend sein muß, sondern vielmehr Inspiration für Neues sein kann, das durch sie zu einem Altbekannten werden könnte.

III. Amerikanisches

Und genau hier ist auch das Persönliche der Dichtung Tusianis beheimatet: Er steht nicht, wie etwa die Humanisten des 15. Jh.s, zwischen den Welten der Antike und der eigenen Gegenwart. Gleichzeitig aber nimmt er für sich ein ganz analoges Bild in Anspruch: Er sei bekannt als Dichter zwischen zwei Welten, der amerikanisch-englischen und der italienisch-europäischen, das hat er selber betont. Jedoch kann man vermuten, daß es ihm gerade durch das Lateinische gelungen sei, diese Kluft der Kontinente zu überwinden. Wer also als gebildeter Italiener in das New York der 50er Jahre des 20. Jh.s kam, mag seine eigene, italienische Kultur möglicherweise als deplaziert, die fremde, amerikanische dagegen als bedrohlich empfunden haben. Aber in beider gemeinsamen lateinischen Ursprungs- und Kultursprache dürfte er dennoch einen ersten Spalt, nicht zur Integration, sondern zum Kennenlernen der Fremde gefunden haben.

Viel später, gegen 1999, kommt Tusiani auf seine Zeit in der Bronx wieder zurück: 1997 war er – nach fünfzig Jahren – in die East 72nd Street von Manhattan gezogen; aber immer wieder zieht es ihn zurück zu dem Friedhof, wo sein

Vater seit 1977, seine Mutter seit 1998 lag; und er nimmt dazu wohl dieselbe U-Bahn wie einst täglich, die D-Line:

New York Revisited, sonett nr. 4

*Simply because once more I wish to see
my dear, old Bronx, by subway I go there.
I will not find Our Blessed Mother's Fair
nor the Procession of Saint Anthony.*

So what attracts me to the neighborhood 5
that sheltered me – it seems so long ago?

*A parking lot is where grass used to grow,
and cars are standing where the pear-tree stood.*

Oh, now I know. A graveyard there I find,
where oftentimes before a vault I kneel, 10
*talking to Mom and Dad, for me still real,
of the two sons that they have left behind.*

*To Mom I speak Italian, and she, too,
replies to me in the one tongue she knew.*

Einfach, weil ich noch einmal sehen wollte meine liebe, alte Bronx, fahre ich per Subway hin. Dort werde ich nicht finden „Unserer Gesegneten Mutter-Marias Messe“ noch die Prozession des Heiligen Antonius. Also – was zieht mich zu der Nachbarschaft hin, (5) die mich einst schützte – es scheint so lange her? Ein Parkplatz ist dort, wo einst Gras zu wachsen pflegte, und Autos stehen, wo der Birnbaum stand. Ach – nun weiß ich es: Dort werde ich einen Friedhof finden, wo ich häufig vor einem Gewölbe kniete, (10) und sprech zu Mom und Dad, die für mich immer noch real sind, (sprech) über die zwei Söhne, die sie hinter sich gelassen hatten. Zu Mom spreche ich in Italienisch, und auch sie antwortet mir in dieser einzigen Sprache, die sie je kannte.

Text (erstmals):

The Classical Outlook 51.3 (1973–74), März 1973, S. 76

Editionen:

J. Tusiani, *Melos Cordis*, New York, 1955

- J. Tusiani, *Rosa rosarum. Carmina Latina*, Oxford (Ohio), 1984
 J. Tusiani, *In exilio rerum. Carmina Latina*, ed. Th. Sacré, Avignon, 1985
 J. Tusiani, *Confinia lucis et umbrae*, ed. Th. Sacré, Leuven, 1989
 J. Tusiani, *Carmina Latina*, lat./ital., E. Bandiera, Galatina, 1994
 J. Tusiani, *Carmina Latina II.*, lat./ital., E. Bandiera, Galatina, 1998
 J. Tusiani, *Collected Poems (1983–2004)*, ed. E. Bandiera, Galatina, 2004
 J. Tusiani, *In nobis Caelum, Carmina Latina*, lat./it., Emilio Bandiera, Leuven, 2007

Literatur:

- J. Kirby, *Secrets of the Muses Retold: Classical Influences on Italian Authors of the Twentieth Century*, Chicago, 2000
 C. Tinelli, *The role of Translation in Joseph Tusiani's Poetics. Tesi di Dottorato (2009/10)*, Venedig, 2011

Acta Tusianea:

Humanistica Lovaniensia, 59, Leuven, 2010: *Acta Tusianea* S. 305–358

Darin:

- J. C. Rossi, *De Josepho Tusiani Oratiuncula Inauguralis*, S. 309–311
 E. Bandiera, *I Fragmenta ad Aemilium di Joseph Tusiani*, S. 313–320
 I. Dalla Pietà, *Pauca de Latinitate scribendique genere Iosephi Tusiani*, S. 321–327
 T. Deneire, „Two strange halves of one?“. *A poetological comparison of Joseph Tusiani's Latin and English Standstill*, S. 329–341
 M. Pisini, *Aspetti di modernità nella poesia di Joseph Tusiani. Lettura antologica di In Nobis Caelum. Carmina Latina*, S. 344–358

MAURO PISINI

(1962–)

Aquila chartacea

*Rhombus versicolor currit, ceu nocte cometa,
 et scandit nubes, trahitur sic mitibus auris,
 dum fluit, umbra levis, ventorum in tramite: charta
 est prope me volucris, dein longius evolat, instat
 subgrundis, domibus, movet alas, cauda silenter 5
 velivolum penetrat spatium. Patet esse ut horizon,
 quem secum portat neque tangit, sustinet umbras
 et glomerat filum, quod ei concedo, sagitta
 inde, ruit breviter, quo sudi panditur ampla
 area, scintillat, mundi laquearia lustrat, 10
 vel fragiles rerum species, me linquit. At aureus
 est quasi sol, rutilat sublimi in luce cadentis
 vespers, autumnus, circum vertigine fertur
 inde nova, zephyri gratum sic pulsat amictum
 atque in humum serpit, similis nunc esse videtur 15
 ecce aquilae, dubiae lucis phantasmata ludit,
 cuius percipio radios: tum luna, pruina
 post chartam surgunt, rhombus quasi provocat ipsas,
 lucidior vitro, contingit culmina caeli
 atque oculis procul ipse meis vanescit in altum. 20*

Ein Rhombus läuft, wechselfarbig, wie in der Nacht ein Komet, und steigt in die Wolken. So wird er von linden Lüften gezogen, während er fließt, ein leichter Schatten auf der Flugbahn der Winde. Nah bei mir ist das Vogelpapier, dann fliegt es weiter fort, legt sich über die Dachvorsprünge (Gesimse), die Häuser, bewegt seine Schwingen, schweigsam durchdringt sein Schwanz (5) den segeltragenden Raum. Er scheint wie der Horizont zu sein, den er mit sich trägt und doch nicht berührt, er hält die Schatten in die Höhe und verknäuelte den Faden, den ich ihm gestatte. Von da als Pfeil stürzt er kurz, wo die weite Fläche des

klaren Himmels sich erstreckt, und er funkelt, er durchmustert die Decken der Welt (des Weltalls), (10) als wären sie zerbrechliche Erscheinungen der Dinge, er verläßt mich. Aber er ist wie die goldene Sonne, leuchtet rot im feinen Licht des fallenden Abends, des Herbstes, und wird dann herumgetragen vom neuen Luftstrudel, so schlägt er den willkommenen Mantel des Zephirwindes (Frühlingswind) und kriecht hin zum Boden. Nun scheint er Adlers-gleich zu sein, (15) er spielt (bzw. spottet über) mit den Erscheinungen des unklaren Lichtes (dh. entweder des Lichtes von der Sonne oder schon dem des Mondes), dessen Strahlen ich aufnehme. Dann gehen auf der Mond und der Raureif nach dem Papier (=Drachen), als rufe der Rhombus sie selbst hervor, leuchtender als Glas (dh. durchsichtig, weißschimmernd vom Mondlicht) berührt er die Gipfel des Himmels und fern von meinen Augen entschwindet er selbst in die Höhe. (20)

I. Druckpresse und Digital

Das Gedicht steht in den 2008 erschienenen, zweisprachigen *Meteora / Stelle brevi*. Auf den Aufbau der Sammlung und ihre Intention einzugehen, würde zu weit führen; zumindest gesagt sei, daß (gemäß der *Präfatio*) konzentrisch die Gedichte um einen Kern von drei Schlüsselgedichten kreisen und daß sie in Verbindung mit dem spätantiken Dichter Rutilius Namatianus (5. Jh.) stehen. Zumindest die Forschung um die Jahrhundertwende widmete sich mit neuer Energie der Spätantike; vielleicht ist dies ein Zeichen, daß sie ihrer neuen Entdeckung auch als Vorbild neulateinischer Gedichte entgegensieht. Da die Sammlung Gedichte verschiedener Schaffensperioden enthält, die jedoch stetig umgearbeitet wurden, ist keine Sicherheit für das Entstehen des einzelnen Gedichtes zu erlangen. In einem auf *YouTube* verbreiteten Werbeinterview betont der Autor (so natürlich auch in der Einleitung zur Edition), daß beide Versionen, die italienische wie die lateinische, unabhängig voneinander zu lesen seien und je verschiedene Aspekte desselben Gedankengangs böten; in jedem Fall aber ist die lateinische Version der Ursprungstext, die italienische die Übersetzung. Insofern sei hier auch diese Version wiedergegeben:

*Un rombo di molti colori corre, come una cometa nella notte,
e sale oltre le nubi, trascinato da un'aria mite,
mentre ondeggia, ombra lieve, lungo il sentiero dei venti: L'aquilone
è qui, vicino a me, poi, vola più lontano, si ferma
sui cornicioni, sulle case, muove le ali, mentre la coda, silenziosamente*

*penetra lo spazio celeste e sembra essere come l'orizzonte
 che porta con sé, senza toccarlo. Sostiene, invece, le ombre
 e avvolge il filo che gli do, quindi, precipita come una freccia
 per un tratto breve, dove si apre un ampio spazio di cielo azzurro,
 quindi, scintilla, percorre la volta dell'universo,
 o fragili immagini di corpi, infine, mi lascia. Ma è quasi
 un sole dorato, che risplende nella luce sublime del tramonto,
 e di questo autunno, finché, gira su sé stesso con una nuova piroetta
 così da sfiorare il gradevole mantello di zefiro,
 per, poi, tornare a terra. Ora, ecco, sembra simile a un' aquila,
 mentre si prende gioco dei fantasmi di una luce, ormai, incerta
 di cui, comunque, avverto i raggi: allora, luna e brina
 sorgono dietro l'aquilone, è il rombo stesso che sembra evocarle
 e che, più lucido del vetro, tocca i confini del cielo
 finché svanisce in alto, lontano dai miei occhi.*

Warum im 21. Jh. bedeutend vermehrt lateinische Dichtung geschrieben wird, und wie sie überhaupt ein nennenswertes Publikum finden kann, hat vielfache Gründe. Zum einen ist nach dem Zurückdrängen des nationalistischen Denkens, das ja nicht nur in Deutschland grassierte, dem Latein das Odium des Landesverrätters genommen worden. Auch der Neid, der ihm als Versatzstück einer bürgerlichen Bildung entgegengebracht wurde, schwand mit dem Ende kanonischer Lebensentwürfe. Der auf einem geringen Raum verschwindend geringen Minderheit jener, die Latein zu lesen in der Lage sind, steht neuerdings die immense Fläche des Internets gegenüber. Das vergrößert die Plattform der potentiellen Schreiber ungemein, die in früherer Zeit auf schlecht gedruckte, extrem limitierte Zeitschriften (die Bonner Reihe *Vox Latina* ist hier ein Beispiel) angewiesen waren und deshalb wenig Anreiz hatten, sich der intellektuellen Mühe lateinischer Dichtung zu unterwerfen. Die potentielle Leserschaft ist also durch die Internationalisierung der Informationen so gewachsen, daß weltweit theoretisch mehr Leser eines modernen, lateinischen Textes zusammenkommen könnten, als etwa im 10., gar im 15. Jh. und vielleicht selbst in der Antike eines Augustus zur Verfügung standen. Offensichtlich ist dies ein Zeichen, daß das Gewinnmodell des – seit Abraham Cowley etwa – sich durch den Druckerlös finanzierenden Schriftstellers abgelöst wird durch eine neue Form der Publikation, die mit neuen Gesetzen auch eine veränderte Art der Arbeitsweise mit sich bringen wird. Das ist eine altbekannte Erscheinung: von In- und Aufschrift zur Papyrusrolle, von der Rolle zum Codex, von Pergament zu Papier, von Handschrift zu Druck –

immer hat ein Mediumswechsel auch Funktionswechsel mit sich gebracht. Die Exklusivität der Sprache macht etwa in Augen sowohl der wenig begabten wie der hochbegabten Dichter lateinische Texte so attraktiv; ihr Publikum ist anonym und nicht mehr, wie zu Zeiten kleiner Druckauflagen, zur aktiven, scharfen Kritik fähig. Dafür aber ist es wahrhaft global, gebildet und entsprechend anspruchsvoll.

Das ist aber nur die eine Seite. Die zweite ist das Scheitern der Volkssprachen als Medium für rezitierende Dichtung. Pop-Songs, die in aller Munde sind, besetzen die Rolle der Lyrik im eigensten Sinne des Wortes (zwar nicht mehr zur Lyra, wohl aber zur Gitarre gesungen); aber Lyrik im Sinne einer Lesedichtung verfügt um keine wirkliche Öffentlichkeit mehr, und noch weniger um eine soziale Funktion. In diesem Segment gebildeter, a-lyrischer Dichtung gewinnt die lateinische Tradition immens an Attraktivität, weil sie – anders als die lebendigen Sprachen – Kontinuität verspricht: Während es für einen Deutschen etwa wenig erfreulich ist, einen Text aus dem deutschsprachigen 15. Jh. lesen zu müssen, ist für den Lateinisch-Kundigen jeder Text, sei es der Antike, des Mittelalters, der Neuzeit oder der Moderne, gleich nah und gleich fern. Die jedenfalls in großen Zügen fixierte lateinische Sprache erlaubt immer einen direkten Einblick in auch die fremdeste Realität. Und wer in einer solchen normierten Sprache schreibt, darf sich sicher sein, daß dies auch für seine eigenen Texte bis in eine ferne Zukunft gelten kann, daß seine Gedanken lesbar bleiben auch noch in einigen Jahrhunderten.

Dabei hat die Art, lateinische Dichtung zu treiben, durchaus in der letzten Zeit eine Wandlung durchgemacht, die der im Mittelalter vergleichbar ist: Auffällig im Vergleich zu den Gedichten früherer Zeiten ist, daß sich seit Klotz im 18. Jh. immer mehr der von der Antike gegebene Formelschatz, die immer gleichen Bilder, das pagane Götterinstrumentar und dessen Gleichnisse zurückgezogen haben; dieser Entwicklung entspricht als Gegenbewegung ein immer weiter erhöhter Anteil an Wörtern, die traditionell nicht oder wenig dichterisch sind, dafür aber den Dingen ihre speziellen Namen geben und im Satzbau expressiver, abgehackter klingen. Bei Pisini ist dies leicht zu beobachten (hier auch merkt man seinen Kontakt zu den Autoren des modernen, lateinischen Lexikons des Vatikans): *rhombus*, *subgrunda*, *charta*, *horizon* tauchen auf neben neuen Bildern wie etwa *mundi laquearia* und *Zephyri amictus*. Ganz ohne altes Wissen sind sie aber auch nicht prägnant; nur wer noch an das Himmelsgewölbe denkt, kann von seiner Decke sprechen, nur wer den Windgott Zephir kennt, kann ihm einen Mantel geben. Aber der Mond heißt nun nicht mehr Diana, sondern Luna, die Sonne nicht Titan sondern Sol, und vom Abendgott Hesperus ist gar nicht

mehr die Rede. Auch dem leichten Einordnen in ein bestimmtes, aus der Antike abgeleitetes Genos, dem noch die Dichtung des 19. Jh.s verpflichtet war, und das selbst durch den Rückbezug auf mittelalterliche Genera nicht ausgeschaltet werden kann, versperrt sich das vorliegende Gedicht: Es hätte in elegischen Distichen geschrieben werden müssen, wenn es persönliche Reflektionen zum Gegenstand machen wollte, in Odenform, wenn es den Drachen preisen wollte. Aber das ist im 21. Jh. kein Zwang mehr, denn Pisini stellt sich zwar in die lange Tradition lateinischer Dichtung, ist aber durch die inzwischen angewachsene Tradition neusprachlicher Dichtungen nicht weniger geprägt. Insofern ist es vielmehr bemerkenswert, daß er überhaupt am quantifizierenden Versmaß festhält: Alternativen hätte die lange Geschichte lateinischer Dichtung leichthin bereitgestellt; man denke etwa an die frühe Sequenz und die Klage des verlorenen Schwans, die dem Professor für liturgische Dichtung natürlich bekannt ist. Man denke aber auch an Joseph Tusiani, den Pisini nicht nur gelesen hatte, auch wissenschaftlich würdigte, vor allem aber hier an einer entscheidenden Stelle zitiert.

II. Imitatio und Intertextualität

Dies weist auf einen Hintergrund nicht etwa lateinischer, sondern italienischsprachiger Dichtung an der Schwelle vom neunzehnten in das zwanzigste Jahrhundert hin; und sie ist – zumindest für das vorliegende Gedicht – bezeichnenderweise die eines nicht nur im Italienischen, sondern gerade im Lateinischen hervorragenden Dichters. Pisinis *Aquila chartacea* ist nicht verständlich ohne Giovanni Pascolis *L'Aquilone*, ein Gedicht, das gegen 1897 entstand und einen fernen, freien Tag aus der Kindheit in Erinnerung ruft, an dem eine Gruppe von Freunden ihre Drachen steigen ließ:

*C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,
anzi d'antico: io vivo altrove, e sento
che sono intorno nate le viole.
Son nate nella selva del convento
dei cappuccini, tra le morte foglie* 5
*che al ceppo delle quercie agita il vento.
Si respira una dolce aria che scioglie
le dure zolle, e visita le chiese
di campagna, ch'erbose hanno le soglie:*

un'aria d'altro luogo e d'altro mese 10
e d'altra vita: un'aria celestina
che regga molte bianche ali sospese...
sì, gli aquiloni! È questa una mattina
che non c'è scuola. Siamo usciti a schiera
tra le siepi di rovo e d'albaspina. 15
Le siepi erano brulle, irte; ma c'era
d'autunno ancora qualche mazzo rosso
di bacche, e qualche fior di primavera
bianco; e sui rami nudi il pettirosso
saltava, e la lucertola il capino 20
mostrava tra le foglie aspre del fosso.
Or siamo fermi: abbiamo in faccia Urbino
ventoso: ognuno manda da una balza
la sua cometa per il ciel turchino.
Ed ecco ondeggia, pencola, urta, sbalza, 25
risale, prende il vento; ecco pian piano
tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza.
S'inalza; e ruba il filo dalla mano,
come un fiore che fugga su lo stelo
esile, e vada a rifiorir lontano. 30
S'inalza; e i piedi trepidi e l'anelo
petto del bimbo e l'avida pupilla
e il viso e il cuore, porta tutto in cielo.
Più su, più su: già come un punto brilla
lassù lassù... Ma ecco una ventata 35
di sbieco, ecco uno strillo alto... – Chi strilla?
Sono le voci della camerata
mia: le conosco tutte all'improvviso,
una dolce, una acuta, una velata...
A uno a uno tutti vi ravviso, 40
o miei compagni! e te, sì, che abbandoni
su l'omero il pallor muto del viso.
Sì: dissi sopra te l'orazioni,
e piansi: eppur, felice te che al vento
non vedesti cader che gli aquiloni! 45
Tu eri tutto bianco, io mi rammento.
solo avevi del rosso nei ginocchi,

per quel nostro pregar sul pavimento.
Oh! te felice che chiudesti gli occhi
persuaso, stringendoti sul cuore 50
il più caro dei tuoi cari balocchi!
Oh! dolcemente, so ben io, si muore
la sua stringendo fanciullezza al petto,
come i candidi suoi pétali un fiore
ancora in boccia! O morto giovinetto, 55
anch'io presto verrò sotto le zolle
là dove dormi placido e soletto...
Meglio venirci ansante, roseo, molle
di sudor, come dopo una gioconda
corsa di gara per salire un colle! 60
Meglio venirci con la testa bionda,
che poi che fredda giacque sul guanciaie,
ti pettinò co' bei capelli a onda
tua madre... adagio, per non farti male.

Da ist etwas Neues, heute, in der Sonne; oder eher doch: etwas Uraltet: ich lebe woanders, und ich spüre, daß um mich herum die Veilchen gesprossen sind. Sie sind gesprossen im Wald des Konventes der Kapuziner, zwischen den toten Blättern (5), die der Wind zum Stamm der Eichen treibt. Man atmet eine süße Luft, die die harten Schollen schmilzt, und aufsucht die Kirchen der Landschaft, die ihre Schwellen grasig haben. Eine Luft aus einem anderen Ort und einem anderen Monat (10) und aus einem anderen Leben. Eine himmlisch-blaue Luft, die viele weiße Schwingen in der Luft regiert... Ja! Die Drachen (=Aquiloni)! Dies ist ein Morgen, wo keine Schule ist. Wir sind in einer Gruppe rausgegangen zwischen den Brombeerstrauchhecken und dem Kreuzdorn. (15) Die Hecken waren kahl und stachlig, aber vom Herbst gab es noch ein paar rote Bündel von Beeren, und ein paar weiße Frühjahrsblumen; und auf den nackten Zweigen sprang das Rotkehlchen, und die Eidechse zeigte ihr Köpfchen (20) zwischen den rauen Blättern des Grabens. Nun haben wir angehalten; vor uns steht Urbino, das windige. Jeder von uns läßt von einem Abhang los seinen eigenen Kometen, in den türkisenen Himmel. Und da, er wogt, schwankt, stößt, schleudert, (25) hebt sich wieder hoch, nimmt den Wind; da – bei einem langen Geschrei der Kinder erhebt er sich. Er erhebt sich; und er stiehlt den Faden von der Hand, wie eine (Puste-)Blume, die flieht auf dem dünnen Stengel und geht, um in der Ferne zu erblühen. (30) Er erhebt sich; und die zitternden Füße und die enge Brust des

Kindes und die gierige Pupille (Auge) und der Blick und das Herz, alles trägt er in den Himmel. Noch höher, noch höher ... schon wie nur ein Punkt glänzt er ... da, da! Aber da, ein Windstoß (35) schieß, da ein hoher Schrei! Wer schreit? Das sind die Stimmen meiner Kameraden: alle verstehe ich sofort, die eine süß, die andere schrill, die dritte verschleiert (=heiser). Jeden einzelnen, euch erkenne ich (40), oh meine Freunde! Und auch dich, ja, der du senkst auf die Schulter die stumme Bleiche des Gesichtes. Ja: ich sprach über dich Gebete aus und weinte. Aber, Glücklicher, der du beim Wind nichts anderes fallen sahst als die Drachen! (45) Du warst ganz weiß, ich erinnere mich, nur auf den Knien hattest Du Rot, wegen unseres Gebetes auf dem Fußboden. Oh! Glücklicher, der du die Augen schlossest überzeugt, und auf dem Herzen fest hieltst (50) das liebste deiner lieben Spielzeuge! Oh! Süß, das weiß ich wohl, stirbt man, wenn man seine Kindheit an der Brust fest hält, wie eine Blume, die ihre weißen Blumenblätter noch in der (geschlossenen) Blütenkugel hält! O Tod, kindlicher! (55) Bald auch komme ich unter die Erdschollen, dort wo du ruhig und alleine schläfst... Besser, keuchend dahin zu kommen, rosig, weiß vom Schweiß, wie nach einem lustigen Wettlauf, auf einen Hügel zu kommen! (60) Besser, dahin zu kommen mit dem blonden Schopf, denn kaum daß er kalt auf dem Kopfkissen liegt, tat dich, mit den schönen Lockenhaaren, deine Mutter kämmen ... sanft, um nicht weh zu tun.

Es wurde oben darauf hingewiesen, daß sich Pisinis Dichtung nicht mehr einfach in die Genera der antiken Literatur einordnen läßt, und dies hatte ich auf Einflüsse und Wandel der modernen, volkssprachlichen Literatur zurückgeführt. Speziell für das vorliegende Gedicht muß nun jedoch eine Modifikation vorgenommen werden: Pascoli schrieb seinen *L'Aquilone* im alten Versmaß der Terzine; dieses schon von Dante für seine *Divina Commedia*, später von Petrarca für die *Trionfi* und immer wieder für längere Dichtung verwendete Maß war, neben der *Ottava Rima*, das geeignete Versmaß, in welchem der Hexameter-Dichtung äquivalente Poesie verfaßt werden konnte (Dante schrieb sein Gedicht in Auseinandersetzung mit Vergils *Aeneis*). Pisini dreht nun den Spieß um und zeigt, indem er den Hexameter als Äquivalenz zur Terzine verwendet, die Nähe seiner Gedankengänge zu denen Pascolis. Das betrifft auch den Namen des Fluggerätes, den Papieradler (*aquila chartacea*), mit dem gewissermaßen derselbe Titel in Anspruch genommen wird wie bei Pascoli (*Aquiloni*). Allerdings scheint dies, genau genommen, doch falsch zu sein: *aquila* heißt auf Latein wie auf Italienisch: *Adler*; dagegen ist *Aquilo* bzw. *Aquilone* der Name für den Nordostwind. Im Italienischen bedeutet Letzteres, neben dem Wind, aber auch den Drachen. Es ist eben ein Wortspiel, das zumindest Pisini geschehen läßt: er leitet (zurecht) die

italienisch-toskanische Bezeichnung für „Drachen“ vom Flug des Adlers ab, nicht vom Wind. Hier ist ein Interesse am etymologischen Spiel zu bemerken, das nicht vereinzelt steht: Wenn Pisini den Drachen mit einem Kometen vergleicht, zitiert er Pascoli, nach dem seinerzeit ein jeder Junge *la sua cometa* aufsteigen ließ; aber auch hier geht die Wortwahl tief zurück ins alte Latein, wo der Komet seinen Namen erhielt vom Schweif, den man mit einem langen Haar (*coma*) verglich, und gleichzeitig nimmt Pisini die lombardische Bezeichnung des Drachen – eben *cometa* – in sein Vokabular auf.

Pascoli nun erinnert sich an seine Jugendfreunde, insbesondere einen früh Verstorbenen, und erkennt in den Spielzeugen Symbole der Kindheit, in den Drachen die Träume von einst. Was Pisini dagegen, dessen Tätigkeit eine ganz kontemplative ist, unter dem einsamen Drachen versteht, darauf gibt es keinen Hinweis. Während Pascoli durch das ganze Gedicht auch ausgesprochen seelische Vorgänge mit Objekten in Verbindung bringt, schiene es fast, daß Pisinis Gedicht tatsächlich nur beschreibe, was es zu beschreiben vorgibt. Und doch greift diese Interpretation zu kurz, denn Pisinis Gedicht wäre einfach nicht lesbar, ohne den Hintergrund, den es zitiert. *L'Aquilone* war zur Jugendzeit Pisinis (der 1962 geboren wurde) gewöhnlicher Teil des Schulplans; Pascoli ist der berühmteste, lateinische Dichter der Moderne; Pisini selbst sieht sich in seiner Tradition.

Deswegen ist es gerade interessant, wie er die etwa in der Renaissance typische, fast schon naive *imitatio* verweigert, indem er den Inhalt des imitierten Gedichtes ganz offen ignoriert: Homoerotische Züge beispielsweise, wie in Pascolis *L'Aquilone*, lassen sich in Pisinis Gedicht nicht erkennen. Aber unter der Annahme, hier läge eine Auseinandersetzung mit Begebenheiten vor, die auf die Schulzeit des Dichters zurückführen, ist vielleicht gerade dieser Punkt eine Aussage: Da kaum den Schülern eine schlüpfrige Deutung von Pascolis Schilderung präsentiert worden sein wird, und da anzunehmen ist, daß der studierte Pisini später mit ihr in Berührung kam, kann seine Schilderung fast wie ein Protest aufgenommen werden gegen eine solche Interpretation, der die Sichtweise des Schülers Pisini entgegengestellt wird. Pisinis Gedicht agiert damit intertextuell mit dem Pascolis, nicht aber nach den Regeln antiker *imitatio*.

Angeichts dessen fällt der Kontrast zu Pascolis *L'Aquilone* auf. Pascoli, der das Gedicht in Messina verfaßt, erinnert sich an seine Kindheit in Urbino; Pisinis Gedicht läßt dagegen – oberflächlich betrachtet jedenfalls – in nichts erkennen, daß sich der Dichter an Früheres erinnert: im Gegenteil wird der Augenblick beschrieben, wann auch immer er stattfand. Man kann hier fast die hundert Jahre mit den Händen greifen, die zwischen beiden Gedichten stehen: Was Ende des 19. Jh.s eine ausschließlich Kindern vorbehaltene Entspannung war, das Dra-

chensteigen-Lassen, ist heute zu einem für Zwanzigjährige, auch für Fünfzigjährige interessanten Sport geworden und ruft nicht mehr notwendigerweise Assoziationen an die Kindheit hervor. Dies ist auch ganz deutlich eine Absage an die biographische Deutung von Gedichten: Pisinis „Ich“ scheint zuerst einmal der Mensch selbst zu sein, losgelöst von Individuellem.

Andere Details der Schilderung lassen sich dagegen als genaue Umkehrung des Textes von Pascoli deuten: Bei Pascoli ist es Frühjahr, bei Pisini herrscht Herbst; dort morgen, hier abend; dort eine Reihe von Freunden, hier eine einsame Kontemplation; und schließlich: dort vor der Stadt, hier offensichtlich ganz nahe an ihr. Das ist das Prinzip der sogenannten „Kontrastimitation“, die schon Vergil in seinem dichterischen Wettstreit mit Homer anwendete, und damit doch ein Teil des antiken Konzepts der *imitatio*: Das genaue Gegenteil des Vorbilds wird geschildert, um sich gleichzeitig ihm anzugleichen wie von ihm zu distanzieren.

Pisini, als Philologe, wird nicht mehr naiv um die im 20. Jh. in der Forschung grassierenden Begriffe „Rezeption“ und „Intertextualität“ herumgekommen sein können und Gleiches auch von seinen Lesern, die fast nur unter den Studenten des Lateins zu suchen sind, erwarten müssen. Insofern braucht es zwar keine Hinweise auf eine Entschlüsselung von Symbolen, wie sie Pascoli einflocht, kann aber auch kein Gedicht, das wie hier auf ein anderes erkennbar zu beziehen ist, den Anspruch mehr erheben, aus sich selbst allein erklärbar zu sein.

Zu lesen ist das Gedicht also nur, wenn man beide Konzepte gleichzeitig berücksichtigt: antike Kontrastimitation und moderne Intertextualität.

III. Allegorie und Semiotik

Ähnliches gilt auch für die inhaltliche Deutung: Nur die Tradition christlicher Exegese und die moderne Zeichentheorie (Semiotik) gemeinsam können den Text befriedigend erschließen. Seit der Spätantike operiert die Deutung der Bibel, aber auch die Kommentierung von Dichtung, ganz selbstverständlich mit einem hinter den Worten verborgenen, zweiten und dritten Sinn. Wenn etwa Jonas im Bauch des Wals drei Tage überlebte, so gibt es die grammatische Erklärung der Sätze (was wird geschildert?), die historische Wahrheit (wann geschah das?), die allegorische (der Wal ist beispielsweise Allegorie für den Mutterbauch, aus dem ein Kind geboren wird) und schließlich die typologische (der Wal ist der Tod, dem Christus drei Tage verfallen sein würde). Über die Jahrhunderte variierte ein wenig dieses System der Deutungen (so gibt es auch die anagogische Interpretation, die auf das Jüngste Gericht bezogen ist), aber

grundsätzlich bleibt die Sichtweise in einem Punkt gleich, der unserer heutigen, aber akademischen, Interpretation von Literatur sehr nahe kommt: Alle diese Deutungen werden als gleichermaßen geltend angesetzt, sie widersprechen sich nicht, sondern ergänzen einander.

Pisini, Philologe und Geistlicher in einem, wird dies wissen, und gerade deshalb ist die Frage nach der Bedeutung des Drachens, aber auch seines Lenkers, angebracht. Er ist gläubiger Christ; dies muß nicht, kann aber sehr wohl auf einen religiösen Kontext des Gedichtes hinweisen. Als lateinischer Dichter im 21. Jh. ist Pisini zudem in höchstem Maße, wie in der Antike der „poeta doctus“, als Universitätsprofessor auch mehr als er, in der europäischen Literatur und Geistesgeschichte bewandert. Dem gegenüber steht der instinktive Widerstand sowohl der katholischen Kirche, wie auch der Klassischen Philologie, gegen jede die Moderne weitertreibenden Gedankenspiele, den man auch Pisini unterstellen kann. Man ist bemüht, ob Katholik oder Philologe, Tradition und Gegenwart für die Zukunft zusammenzubringen, nicht anders zu handeln, als es die Jahrhunderte, von denen man im Unterschied zu anderen zu wissen glaubt, vorher getan haben oder zu tun jedenfalls vorhatten. Insofern ist kein außergewöhnlicher, unerwarteter Sinn im Drachensteigen zu suchen, sondern eher ein traditioneller, bestimmbarer.

Es ist sicherlich ein Rätselspiel, aber Pascoli sah in den Drachen die Wünsche der Jugend versinnbildlicht, und dies wenigstens wird Pisini in der Schule gelernt haben. Dies ist nun bei Pisini anders, da ja offensichtlich ein Erwachsener, ganz sicher aber zu einer anderen Tageszeit (hier morgens, dort abends) dem Drachen zuschaut. Hier zeigt sich, daß das „Ich“ Pisinis doch nicht so unbestimmt ist, wie es auf den ersten Blick scheint: die Tageszeit kann für das Alter des Beobachters stehen. Während es sich bei Pascoli also um Wünsche der Jugend handelte, könnte es sich hier um deren – mehr oder weniger mißglückte – Verwirklichung im Alter handeln. Daß dies tatsächlich so sein dürfte, dafür zeugt ausgerechnet das Gedicht Joseph Tusianis, welches im vorangegangenen Kapitel besprochen wurde (vv. 36–37): *Quid est ista vita brevis | volans sicut umbra levis? / Was soll dies kurze Leben, das wie ein leichter Schatten dahinfliegt?* findet sich im Bild des Drachens bei Pisini wieder (v. 3): *dum fluit, umbra levis / während er (der Drache) dahinfließt, ein leichter Schatten...* Und beide, Tusiani wie Pisini, zitieren wiederum Pascoli (das Bild selbst geht sogar zurück bis auf Tibull 2,5,96): die Verse 4–5 des ersten Gedichtes an „Psyche“, einer Gestalt aus Apuleius' Roman *Der Goldene Esel*, die noch leichter sei als der leichte Schatten, den der Rauch auf die Erde werfe, während er in den Himmel verschwinde (*più lieve della lieve ombra che il fumo | disegna in terra nel vanire in cielo*). Man

kann Pascolis „Psyche“ deuten als ein Sinnbild für die menschliche Seele (und hätte damit den griechischen Namen übersetzt); aber das verwirklichte Leben ist ja (in den Augen eines Katholiken) nichts anderes als die Spur, welche die Seele dem Materiellen eindrückt, und insofern fallen *vita* und *ψυχή* zusammen. Die naheliegende Annahme ist also: Der Drache und sein Lenker sind ein Bild für den Mensch und das Leben, das er für sich verwirklicht, den Alternden und seine Reflektion über Gewesenes und Kommendes, die Seele und ihre Wandlung im Leben. Ein konventioneller Gedanke des 21. Jhs., geboren aus dem 19. Jh. – eben Pascolis *L'Aquilone* –, und offensichtlich als Antwort formuliert auf die Frage eines Dichters des 20. Jhs.: *Quid est ista vita brevis?*

Daß der Drachenflug als ein Symbol auch für das Altern, die Reflektion über den Tod steht, zeigt interessanterweise das Modell des Drachen selbst: es handelt sich um einen rhombusförmigen Papierdrachen, der mit einem langen Drachenschwanz ausgestattet ist. Heutzutage, im Jahre 2014, sind solche Modelle längst den Lenkdrachen mit zwei Schnüren, den fledermaus-förmigen Sportdrachen aus Plastik gewichen. Auch wenn sie noch nicht ausgestorben sind; wer an die alten Drachen denkt, versetzt sich in jene Zeit zurück, wo man sich selbst noch einen solchen zu bauen wußte, wo es um Höhe ging und nicht um Flugkapriolen. Und genau dies ist auch das Verhalten des im Gedicht beschriebenen Exemplars: zwar kann sein Lenker ihm Leine geben, aber er verhält sich selbst recht selbständig, trudelt herum und stürzt gar zur Erde, während er am Ende in die Höhen entfliegt, als hätte sein Lenker die Leine verloren. Dies ist kein Verhalten eines modernen Lenkdrachens, sondern eines jener in den 70er Jahren gewöhnlichen Modelle, die heutzutage niemand mehr kaufen würde wollen. Pisini, unausgesprochen, verweist damit in seine Jugendzeit und verlegt eben nicht sein Gedicht in eine zeitlose Wirklichkeit.

Dieser allegorischen Deutung steht aber die Bedeutung der Zeichentheorie (Semiotik) zur Seite, die Mauro Pisini sicherlich aus zwei Gründen in besonders sympathischem Licht erschienen sein muß: einerseits ist sie nichts als eine Variation des Nominalismus' der mittelalterlichen Universitäten, andererseits ist sie in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. insbesondere in Italien weiterentwickelt worden. Im Rahmen semiotischer Theorien, wie sie Pisini von Umberto Eco als besonders aktuell vermittelt worden sein werden, bekommt das Gedicht eine neue Dimension. Es ist hierbei unwichtig, ob Pisini überhaupt an eine semiotische Verschlüsselung seines Textes gedacht hat; wichtig ist vielmehr, daß sein Drache mit immer wieder neuen Bildern und Eigenschaften definiert wird, die fast das ganze Gedicht ausfüllen, und die man als Zeichen deuten muß, selbst wenn der Autor sie nicht als solche setzen wollte. Diese Zeichen bestehen zu fast

gleichen Teilen aus Substantiven und Verben; hier sollen nur die Substantive betrachtet werden.

Gleich anfangs und ziemlich zu Ende des Gedichtes bestimmt Pisini nüchtern Form und Materie des Drachens (er verklammert damit sein Gedicht): er ist rhombenförmig und aus Papier. Genaugenommen kann ersteres nicht stimmen, da er ja auch einen Schwanz aufweist, aber gerade dies zeigt, daß der Dichter sich auf das Wesentliche im Sinne des Wortes beschränkt. Auch gibt Pisini die Farbe des Drachens an, aber programmatisch unbestimmt: er ist *versicolor*, wechselt also seine Farbe. Dies kann viel bedeuten und soll es auch: der Drache selbst mag bunt bemalt sein, aber im Lichte des schwindenden Tages wird er seine Farbe auch wechseln.

Dann vergleicht Pisini den Drachen mit mehreren Objekten und hebt jedesmal das „Vergleichende“ heraus, weist also darauf hin, daß der Drache keinesfalls etwa – wie in moderner Lyrik häufig – zum Verglichenen selbst wird. Der Drache ist für ihn wie ein Komet in der Nacht (*ceu nocte cometa*): Hier ordnet sich das Objekt in die Sammlung *Meteora* ein, denn nach antiker Vorstellung handelt es sich bei den *Meteora* um all jene Himmelserscheinungen, die veränderlich sind und sich unterhalb der Sphäre des Mondes abspielen; oberhalb sollten unveränderliche Gesetze gelten und die Sterne immateriell sein. Zu den sublunaren Erscheinungen gehörten Wetterleuchten, Blitze, Sternschnuppen, Meteore, aber eben auch die Kometen. Zusätzlich bestimmt der Vergleich die Position des Drachen: aus der Perspektive Pisinis muß er relativ beweglos am Himmel stehen und sein Schwanz sich über dem Rhombus befinden, während er immer weiter in die Höhe steigt. Nun ändert der Schwanz die Position und dürfte sich parallel zum Horizont befinden; er ist nun *ut horizon / wie der Horizont*, und scheint in den Augen Pisinis die Welt umzukehren (hier eine Umdeutung Pascolis, bei dem der Drache die Augen der Kinder mit sich zieht): als wäre er der Lenker der Welt (und nicht der Gelenkte), scheint er den Horizont auf sich zu tragen, die Schatten zu bestimmen, den Faden – mit dem er gelenkt wird – selber zu knäueln. Dann wird er gleichsam zur *goldenen Sonne / quasi aureus sol*, sicherlich im Lichte der sich senkenden Sonne, die ihn rotgold schimmern läßt (*rutilat*), selbst aber nicht mehr zu sehen ist. Und endlich ist er einem Adler zu vergleichen (*similis aquilae*), jagt also aktiv durch die Luft, (in den Augen des Betrachters) befreit vom Faden des Lenkers.

Zwischen diesen, deutlich als solche markierten Vergleichen stehen nun Gleichstellungen: der Drache ist anfangs ein leichter Schatten (*umbra levis*), dann ein Pfeil (*sagitta*), schließlich – leuchtender als Glas (*lucidior vitro*) – ist er ... er selbst (*ipse*).

Diese drei Ebenen des Beschreibens kann man versuchsweise mit den drei semiotischen Zeichensystemen in Verbindung bringen, dem *Symbol*, *Icon*, *Index*: auf allen drei Ebenen steht der Drache für das menschliche Leben. Hierbei sollen die Systeme folgendermaßen voneinander unterschieden werden: Ein *Icon* wird für einen Inhalt gesetzt, mit dem es durch Assoziation in Verbindung gebracht wird (Grünes Männchen der Ampel für die Aufforderung, die Straße zu überqueren); *Symbol* ein Vergleich zum Inhalt, der arbiträr gesetzt, aber auch durch Ähnlichkeit vorgegeben sein kann (Tauben in der christlichen Ikonographie für den Heiligen Geist); *Index* schließlich eine Spur, die der Inhalt bewirkt und die auf ihn rückschließen läßt (Rauch für Feuer). *Icon* ist bei Pisini dann die nüchterne Beschreibung des Drachen als papierern und rhombusförmig, *Symbol* seine Vergleichen mit Adler oder Sonne, *Index* aber seine Eigenschaft als Schatten oder Licht.

Diese Trennung der Beschreibungen in nüchterne Materialaufnahme, ausdrückliche Vergleiche und Erscheinung, die eine Folge der Beleuchtung des Drachens ist, muß mit der Bedeutung des Gedichtes korrespondieren. Man darf annehmen, daß Pisini in die „Beschaffenheit“ seines Objektes, des Drachens, der ihm ja das Zeichen für das eigene Leben sein kann, eindringen wollte, nachdem er das eine mit dem anderen assoziiert und damit selbst poetisch als *Icon* gesetzt hatte. Aristotelisch korrekt, beschrieb er zuerst die Erscheinung mit Nennung von Substanz (*Rhombus*) und Akzidenz (*aus Papier*). Damit setzt er mit Worten das Zeichen, das für ihn das Leben abbildet, nüchtern und fast mathematisch. Darauf nähert er sich dem Zeichen durch ausdrückliche Vergleiche, die aber offensichtlich vom Betrachter gewählt und dem eigentlichen Wesen nur annähernd, symbolhaft, entsprechen sollen. Dabei versucht er, dem Zeichen „Rhombus“ zusätzliche Aspekte abzugewinnen, die es sozusagen lebendig, beweglich machen. Allerdings sind diese besonders schwer einer Analyse zugänglich, da sie eben nur Assoziationen des Betrachters sind: Dem „Komet und der „Sonne“ ähnlich ist der Drache sicherlich wegen seiner Beleuchtung durch das Abendlicht; aber Sonne selbst ist er natürlich nicht, denn er spiegelt ja nur ihr Licht wieder. Ein eigener „Horizont“ scheint der Drachenschwanz jedenfalls solange, wie er sich parallel zum Horizont der Erde befindet; sein Abstürzen beendet diese Täuschung. Und „Adler“ schließlich ist der Drache durch die etymologische Ableitung von *Aquilone* über *Aquila*, aber ein wirklicher ist er gerade deswegen nicht, da diese Wortschöpfung gegen den lateinischen Begriff des Nord-Ost-Windes – sozusagen unnatürlich – geschah. All diese Symbole sind also nachvollziehbar und falsch gewählt gleichzeitig; der Drache – das menschliche Leben – erscheint durch sie in einem großartigeren Licht, als es ihm zukommt.

Schließlich greift Pisini nach dem wirklichen Wesen des Drachens, des Lebens: es ist Schatten, ist aber auch Licht, das schimmernder ist als Glas. Dies sind konventionelle Bilder für das Leben, gewinnen jedoch im Rahmen des Drachengedichtes eine Frische, gerade weil sie verborgen auftreten. Wenn man sie als *Index* deutet, also als Folge einer anderen Tätigkeit, auf die sie rückschließen lassen (etwa wie: Rauch und Feuer), dann ergibt sich eine Dimension, die religiös, ja traditionell katholisch ist: Schatten und Licht erhält der Drache – selbst, wenn er vom Mond beleuchtet wird – ausschließlich von der Sonne. Er ist eben nicht die *goldene Sonne / aureus sol*, der er nur ähnelt, sondern nichts ist er als ein Widerschein des göttlichen Lichtes. Über ihn kann der Betrachter also rückschließen auf die Quelle der Beleuchtung, materiell die Sonne, aber christlich gesprochen: Gott.

Der Drache, das Leben, ist aber auch Pfeil und schließlich er selbst: Dies ist weniger konventionell und betont die Würde dessen, für den er ein Zeichen ist. Die Pfeilhaftigkeit verweist auf die menschlichen Gedanken, die sich – jetzt wieder traditionell – schnell wie ein Pfeil auf ein Objekt werfen. Das Leben ist also nicht nur ein Widerschein göttlichen Schaffens; es hat auch eine eigene Bewegung, einen eigenen Willen, den pfeilhaften Gedanken. Und endlich formuliert Pisini den zentralen Gedanken, auf den all die Vergleiche hinauslaufen: Drache und Leben sind vor allem – sie selbst (*ipse*) – die sich doch jeder Definition entziehen und dem Auge des Betrachters entschwinden (*vanescit*: wohl mit dem Tode).

Wenn man das Gedicht also „semiotisch“ liest, bietet Pisini eine lange, systematische Aufzählung verschiedener Aspekte des menschlichen Lebens; daß dieses Vorgehen letztlich mit der mittelalterlichen Meditation über die „Namen Marias“, wie sie Marbod von Rennes etwa anstellte, korrespondiert, zeigt, wie wenig sich menschliches Denken über Jahrtausende evolutionieren kann.

Texte:

G. Pascoli, *Poesie*, L. Baldacci (Hrsg.), Mailand, ⁵1982

M. Pisini, *Murmura noctis*, Cortona, 1993

M. Pisini, *Album*, Cortona, 2006

M. Pisini, *Meteora*, Rom, 2008

Über Pisini:

A. Traina, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in: *Pascoli e la Cultura del Novecento*, Venedig, 2007, S. 146–150 (zu Pisini: S. 146)